



Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise

Florian Berthelot

► To cite this version:

Florian Berthelot. Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2016. dumas-01357253

HAL Id: dumas-01357253

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01357253>

Submitted on 29 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Mémoire de Master Professionnel

Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase :
une esthétique ancrée dans la culture japonaise.



Florian BERTHELOT
sous la direction de Frédérique DEVAUX

soutenu le 29 mars 2016

Université d'Aix-Marseille
Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase :
une esthétique ancrée dans la culture japonaise.

Mémoire de Master Professionnel

Florian BERTHELOT
sous la direction de Frédérique DEVAUX

Mars 2016

Remerciements :

Frédérique Devaux

Jean-Michel Denizart

Équipe du département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Dominique Auvray, Tina Baz, Catherine Cadou, Vincent Dieutre, Junko Watanabe

Bastien Ehouzan, Cécile Lestrade, Marie Martin, Anne Pernod, Naïri Sarkis,

Anne Laure Viaud, Julien Vidal

Coline, Frédéric, Louis-Marie, Isabelle, Jonathan, Romain

Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase :
une esthétique ancrée dans la culture japonaise.

RÉSUMÉ : En partant des premiers films, à mi-chemin entre documentaires et films expérimentaux, de la cinéaste japonaise Naomi Kawase, cette étude analyse une pratique du montage complexe qui se construit de film en film. À travers documentaires autobiographiques et fictions, marqués par les problématiques de l'identité, du lien, de la trace et de la transmission, la réalisatrice met en œuvre un cinéma physique et sensible. Caractéristiques qui influencent son travail de montage mais qui témoignent également d'un ancrage revendiqué dans la culture japonaise.

MOTS-CLEFS : Naomi Kawase, esthétique, pratique, montage, Japon, documentaire, fiction, photographie, vidéo, culture japonaise.

NOTE AU LECTEUR : Dans ce mémoire, la transcription des mots japonais suit la méthode Hepburn. Les voyelles et les consonnes se prononcent toutes ; *e* se prononce « é » ; *u* se prononce « ou » ; *ch* se prononce « tch » alors que *sh* se prononce « ch » (comme dans « chat ») ; *g* est guttural et se prononce « gu » (comme dans « guide ») ; *s* se prononce toujours en sifflant (comme dans « serpent ») ; « r » et « l » se confondent dans une même sonorité pour le *r*. Avant une voyelle, le *h* est aspiré et le *i* se prononce « i ». Les voyelles longues sont signalées par des macrons, ainsi *Tōkyō* se prononce avec deux « o » longs. Pour exemple, *gendai geki* (films à sujet moderne) se prononce « guéndaï guéki » et *yakusa eiga* (films de yakuza), « yakousa éïgua ». Pour les noms japonais, le prénom précède le patronyme, suivant l'usage occidental et contrairement à l'usage japonais.

Sommaire

Introduction.....	09
I – Filmer pour être au monde.....	14
1.1- Enregistrer en continu.....	17
1.1.1. Vivre « maintenant ».....	18
1.1.2. Des notes de chevet.....	20
1.2- Un cinéma tactile.....	26
1.2.1. Filmer pour s’approcher.....	30
1.2.2. Voir/toucher.....	33
1.2.3. Se sentir vivre.....	37
II – Noyau familial éclaté et construction du lien.....	43
2.1- Reconstruire des liens familiaux.....	44
2.1.1. Recherche d’un père absent.....	46
2.1.2. Donner naissance à un enfant.....	53
2.2- Filmer la communauté.....	57
2.2.1. Se regrouper pour faire vivre la communauté.....	59
2.2.2. Inventer des traditions.....	65
2.3- Disparition d’un proche.....	69
2.3.1. Des disparitions.....	71
2.3.2. Des présences qui hantent les films.....	76
III – De l’impermanence des choses.....	81
3.1- Laisser une trace.....	86
3.1.1. L’enregistrement comme manifestation d’une absence.....	89
3.1.2. Voir à travers le regard de l’absent.....	92

3.2-	La mémoire des morts.....	94
3.2.1.	Ritournelle et territoire.....	96
3.2.2.	Des apparitions.....	98
3.3-	La nature comme épiphanie.....	104
3.3.1.	Les lieux du spirituel.....	106
3.3.2.	Révélation d'intensité.....	108
3.3.3.	Un nouveau souffle.....	113
	Conclusion.....	116
	Annexes.....	119
	A – Table des figures.....	120
	B – Entretiens.....	121
	BAZ Tina, monteuse.....	122
	CADOU Catherine, traductrice et interprète.....	127
	DIEUTRE Vincent, réalisateur.....	132
	Filmographie.....	137
	Bibliographie.....	140
	Netographie.....	147

Introduction

Lorsqu'elle obtient la Caméra d'Or du Festival de Cannes 1997 pour *Suzaku* (*Moe no Suzaku* 萌の朱雀), Naomi Kawase devient la plus jeune cinéaste à recevoir ce prix¹. À 27 ans, elle signe son premier long-métrage de fiction et acquiert une reconnaissance internationale.

En formation à l'École des Arts Visuels d'Osaka, en photographie, elle découvre les possibilités des caméras 8mm ou 16mm. Elle débute alors une série de court-métrages autobiographiques, filmant ses proches et son quotidien. Elle en réalisera neuf entre 1988 et 1991, et continuera à filmer ses proches après ses études. Depuis, sa filmographie alterne entre fictions et documentaires mais son approche de la fiction reste marquée par les documentaires de ses débuts.

Ses films témoignent d'un attachement profond à ses racines et à Nara, sa ville natale. Ainsi, à plusieurs reprises, elle revendique ses origines japonaises en participant à des festivals habillée en tenue traditionnelle². La culture traditionnelle japonaise est très importante pour elle, ce qui contraste avec la modernité esthétique de ses films et lui confère une place singulière dans le cinéma contemporain japonais.

Née en 1969, Kawase fait partie de la génération de l'abondance et de la remise

¹ 1997 est une année faste pour le cinéma japonais puisque cette même année Shōhei Imamura reçoit la Palme d'Or à Cannes pour *L'Anguille* et Takeshi Kitano, le Lion d'Or à Venise pour *Hana-bi*.

² Notamment à Cannes en 2007, pour la montée des marches, ou en 2013, lors de sa participation au jury de la compétition officielle.

en cause du rejet de la tradition. En effet, après la Seconde Guerre Mondiale, le Japon est dévasté et le pays doit se reconstruire sous la tutelle des États-Unis. Le Japon se modernise et accentue l'occidentalisation déjà importante avant-guerre. Dans les années 1980, l'archipel atteint son but en s'élevant au niveau des puissances occidentales mais elle est en quête d'identité, ce qui se manifeste à travers les pratiques artistiques :

Ce qui inscrit un tournant dans l'art japonais à partir des années 1950, c'est la quête et la lente émergence d'une nouvelle identité collective avec l'assimilation de la civilisation occidentale et sa greffe fructueuse sur la culture japonaise dont la tradition millénaire avait déjà su s'enrichir de l'apport continental chinois. Cette recherche de l'identité japonaise [est une] véritable obsession des artistes et intellectuels de l'après-guerre [...].³

L'identité japonaise et la modernité sont des problématiques récurrentes dans les arts contemporains japonais, comme dans le cinéma, et elles touchent également le travail de Naomi Kawase. Ainsi, Takenori Sentō, producteur emblématique de la nouvelle génération de cinéastes japonais⁴, dit à propos de *Suzaku* : « nous avons considéré plusieurs idées, mais décidâmes que, plutôt que de faire un film spécialement destiné au public étranger, nous essayerions d'y réfléchir de bout en bout à ce que signifie être japonais⁵ ».

³ Akira Tamba (dir.), *L'Esthétique contemporaine du Japon : théorie et pratique à partir des années 1930*, CNRS Éditions, Paris, 1997, p. 09.

⁴ Un nouvel épisode de la série *Cinéma, de notre temps* est consacré au cinéma contemporain japonais, *Japanscope, panorama de la nouvelle Nouvelle Vague* de André S. Labarthe et Philippe-Emmanuel Sorlin (2015). Le documentaire s'intéresse à la génération de la décennie 1990-2000 et est construit en trois chapitres pour lesquels les réalisateurs interviewent plusieurs réalisateurs : « Pinku eiga » (ピンク映画, films érotiques. Hisayasu Satō, Takahisa Zeze), « Rikkyo » (立教大学, du nom d'une université de Tokyo. Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama, Takenori Sentō. Les réalisateurs citent également Naomi Kawase et Hirokazu Koreeda), « Cyber-punk » (Shinya Tsukamoto, Sogo Ishii).

⁵ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1999, p. 110, cité par Benjamin Thomas, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, P.U.R., coll. « Le Spectaculaire », Rennes, 2009, p. 21.

Très appréciée en France, autant pour les documentaires que les fictions, les films de Naomi Kawase sont pourtant peu étudiés. Il existe peu d'écrits en dehors des comptes rendus de festivals et des articles accompagnants les sorties des films. Des chapitres d'ouvrages abordent son travail, citons notamment « Éloge de Naomi Kawase » d'Erik Bullot⁶ et « Poétique de l'absence » de Corinne Maury⁷, mais aucune monographie n'est consacrée à la cinéaste. La rétrospective organisée en 2012 par la Cinémathèque Française et le succès de ses films témoignent pourtant d'un véritable intérêt. Ce mémoire vient en contrepoint de cette esthétique de l'absence très japonaise.

C'est depuis l'angle du montage et de son rapport à la culture japonaise que ce mémoire aborde le cinéma de Naomi Kawase. D'autant que la culture japonaise, notamment à travers son écriture, semble entretenir un rapport particulier au montage. Ainsi, Sergueï M. Eisenstein, pour expliquer les principes du montage, se servait des idéogrammes chinois :

Mais à mon point de vue le montage n'est pas une pensée composée par des morceaux qui se succèdent, mais une pensée qui *naît* du choc de deux morceaux indépendants l'un de l'autre [...].

Comme dans la hiéroglyphique japonaise où deux signes idéographiques indépendants (cadres) juxtaposés explosant en un concept nouveau.

AINSI

œil + eau = pleurer

porte + oreille = tendre l'oreille

enfant + bouche = crier

⁶ Erik Bullot, « Éloge de Naomi Kawase », in *Renversement 1 : notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, coll. « Sine qua non », Paris, 2009, pp. 79-91.

⁷ Corinne Maury, « Poétique de l'absence : *Dans ses bras* et *Dans le silence du monde*, de Naomi Kawase », in *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, Crisnée, 2011, pp. 47-59. Corinne Maury aborde également les films de Naomi Kawase dans Corinne Maury, « Naomi Kawase, Brillante Mendoza, Tsai Ming Liang. De la pluie-nature à la pluie-machine », in *L'Attrait de la pluie*, Yellow Now, Crisnée, 2013, pp. 73-83.

bouche + chien = aboyer

bouche + oiseau = chanter

couteau + cour = chagrin, etc.

(Abel Rémusat, *Recherche sur
l'origine de la formation de l'écriture chinoise*)⁸

Pour aller plus loin, on peut remarquer que le système d'écriture japonais cultive singulièrement l'hétérogène (et donc le montage) en faisant cohabiter plusieurs systèmes d'écriture en son sein : les *hiragana* (平仮名, alphabet syllabaire japonais), les *katakana* (片仮名, alphabet syllabaire pour les mots étrangers) et les *kanji* (漢字, idéogrammes d'origine chinoise).

Le montage, en tant que mode d'écriture, a à voir directement avec le fragment et l'hétérogène qui sont deux caractéristiques de l'esthétique des films de Kawase par la multiplicité des supports utilisés (8mm, 16mm, vidéo, photographie, 35mm, numérique) et la diversité des formes mises en œuvre (documentaires : journaux, poèmes, essais, correspondances ; fictions) : « Kawase donne plutôt le sentiment d'agir par pulsion et de trouver, dans le mouvement de chacun de ses projets, de ses questionnements, une forme spécifique⁹ ». Dans cette étude, nous verrons comment ces deux étapes du tournage et du montage s'articulent dans son travail. D'une part, parce que pour la cinéaste, l'opération essentielle dans la production d'un de ses films est le tournage. D'autre part, parce que le montage n'est pas séparable du reste de la mise en scène. La contextualisation dans le cadre de la culture japonaise sera nécessairement parcellaire, puisque je ne suis pas un spécialiste du Japon et que « les cultures sont par nature incommensurables¹⁰ ». Je me place donc du point de vue du « barbare » curieux d'une culture tout autre.

⁸ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Cinématisme : peinture et cinéma*, Les Presses du Réel/Kargo, coll. « Fabula », Dijon/Paris, 2009, p. 25. C'est Eisenstein qui souligne.

⁹ Jacques Kermabon, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », in *24 images*, n°159, 2012, p. 16.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *L'Autre face de la Lune. Écrits sur le Japon*, Seuil, Paris, 2011, p. 15.

La première partie de ce mémoire est consacré au geste « primitif » du cinéma de Naomi Kawase. Les premiers films réalisés à l'École d'Osaka témoignent d'une spontanéité dans la découverte et l'utilisation du médium qui se transformera en nécessité d'enregistrer au quotidien, en contradiction avec l'idée même de montage. J'étudierai notamment le montage de ces court-métrages à travers l'utilisation des échelles de plan et du découpage.

Le geste cinématographique de Kawase étant très liée à son histoire familiale dans ses premiers temps, je montrerai, dans la deuxième partie, comment à travers la réalisation de ses films, documentaires et fictions, elle reconstruit son roman familial et interroge les liens familiaux et communautaires. Le montage est alors ce qui permet de rapprocher ou de mettre à distance, voire d'absorber ou de manifester une présence.

La troisième et dernière partie de ce mémoire envisage le montage chez Kawase du point de vue de la collecte de traces et de la possibilité de s'inscrire dans le temps. Par le montage, l'enregistrement témoigne d'un passage dans le monde (celui de Kawase et des gens qu'elle filme) mais aussi d'une absence (celle de ses proches). L'enregistrement est à la fois ce qui garde la trace et ce qui pointe la disparition. Entre mémoire d'une présence physique et révélation d'une présence grâce au cinéma, le montage se fait le conducteur d'une expérience sensible (de la nature) et spirituelle (de l'au-delà).

I - Filmer pour être au monde.

A plusieurs reprises, lors de rencontres¹¹, Naomi Kawase a située l'origine de son geste documentaire dans sa première expérience de filmage. Elle est alors étudiante à l'École des Arts Visuels d'Osaka¹² : « un des premiers exercices pratiques était de sortir dans les rues d'Osaka avec une caméra 8 mm et de filmer ce qu'on voulait. J'ai décidé de filmer les choses que j'aimais¹³ ». Cette expérience va être une révélation :

C'est en déambulant dans les rues, en filmant des gens que je ne connaissais pas, que mon existence prenait une réalité. Tout à coup le monde m'est apparu comme quelque chose d'extrêmement attrayant. J'ai vu le charme que pouvait avoir ces objets qui sont irremplaçables pour moi et aussi prendre conscience de mon existence sur terre.¹⁴

Ce moment de filmage a été pour Kawase un moment de dévoilement de la réalité. Autrement dit, la fabrication d'images cinématographiques lui a permis de mieux voir ce qui l'entourait tout en lui apportant la possibilité de répondre au doute qui constitue son rapport au réel : « Quand j'ai commencé à filmer, je n'étais pas certaine de mon existence¹⁵ ». Depuis cette expérience, filmer est devenu pour Naomi Kawase une façon d'habiter le monde.

¹¹ Notamment lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, comme nous le verrons par la suite, ou lors des entretiens avec Laetitia Mikles dans *Rien ne s'efface* (2008).

¹² Elle sort diplômée de l'école en 1989.

¹³ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Jacques Kermabon dans « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », in *24 images*, n°159, 2012, p. 17.

¹⁴ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles dans « Kawase Naomi. Un cinéma du lien », traduction de Miyako Remondet-Slocumb, in *Bref*, n°101, janvier 2012, p. 31.

¹⁵ Propos de Naomi Kawase dans *Rien ne s'efface* (2008) de Laetitia Mikles, de 42'30 à 42'38.

Avec ce premier film, *Je me focalise sur ce qui m'intéresse* (*Watashi ga tsuyoku kyomi wo motte mono wo o-kiku fix dekiritoru* 私が強く興味をもったものを大きく Fix できりとる, 1988), Kawase commence une série de documentaires autobiographiques très intimistes, ancrés dans son quotidien, qui explorent cette question du rapport qu'elle entretient avec ce qui l'entoure. Ils s'inscrivent dans un cinéma du « je », entre l'essai et le journal filmé, qui se caractérise par son aspect hétéroclite¹⁶ et son contenu intime. Ce cinéma revendique un certain amateurisme tout en développant des formes complexes :

Que ce soit pour déconstruire le langage cinématographique conventionnel ou pour faire preuve d'authenticité, le diariste en cinéma revendique une certaine *gaucherie* et l'érige au rang d'un style. Il prétend d'un même élan faire de sa vie une œuvre d'art et rester au plus près d'une expression spontanée de soi. L'ambivalence d'un tel geste, entre refus d'une mise en scène et recherche d'une mise en forme *a posteriori*, reflète l'ambiguïté d'une pratique qui emprunte au film de famille autant qu'au film expérimental pour conjuguer captation instantanée du monde et exploration systématique des limites du médium.¹⁷

Dans ce cinéma, le « je » du cinéaste devient un relais entre le réel et sa mise en forme cinématographique, une subjectivité revendiquée qui ne prétend pas donner à voir le réel tel qu'il est mais tel qu'il s'est présenté à lui et tel qu'il l'a perçu. Aussi, Corinne Maury compte Naomi Kawase parmi les cinéastes qui témoignent d'un rapport singulier au réel, passant par leur propre présence :

¹⁶ Gérard Courant présente ainsi certains de ses propres *Carnets filmés* : « Commencés dans les années 1970, les Carnets filmés sont des archives cinématographiques qui regroupent toutes sortes d'éléments épars : notes, croquis, esquisses, repérages, reportages, voire rushes ou films inachevés rassemblés ici pour former un ensemble proche de l'esprit d'un journal en littérature » (carton d'introduction).

¹⁷ Véronique Campan et Catherine Rannoux (dir.), *Le Journal aux frontières de l'art*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », Rennes, 2005, p. 09. C'est Véronique Campan et Catherine Rannoux qui soulignent.

Les œuvres de cinéastes aussi différents que Jean-Daniel Pollet, Naomi Kawase, Frank Cole, Chantal Akerman, André S. Labarthe, Sergueï Loznitsa, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Alain Cavalier, ou encore Irit Batsry, privilégient à notre sens une *habitation du monde*, et non sa simple observation-représentation. Les figures poétiques qu'ils mettent en œuvre ne visent pas à une *représentation* du monde, mais tendent à une restitution cinématographique autant d'une *présence-au-monde du cinéaste* que d'une *présence-du-monde au cinéaste*.¹⁸

Par sa capacité d'enregistrement, le film devient le dépositaire d'une présence singulière au monde, d'une expérience du réel. Dans ce jeu entre le cinéaste, le film et le monde, il existe autant d'approches de la relation entre tournage et montage que de cinéastes. Ainsi, alors que pour Jean-Daniel Pollet, par exemple, le tournage consiste à collecter des « images-mots » qui alimenteront l'écriture du film au montage¹⁹, pour Naomi Kawase le filmage est le moment essentiel de son processus de création cinématographique puisque c'est là que se joue sa présence physique au réel. Or, chaque type d'image cinématographique supposant son propre rapport au montage²⁰, on peut se demander comment ce geste primitif de l'expérience du monde et de soi à travers le filmage, dans les premiers documentaires autobiographiques de Kawase²¹, se traduit lors de son passage au montage. En effet, le montage invente la

¹⁸ Corinne Maury, *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, Crisnée, 2011, p. 10.

¹⁹ À propos de *Méditerranée* (1963) : « Chaque image de ce film fait donc partie d'un vocabulaire. Le tournage n'ayant eu pour but que de rassembler les "images-mots" de ce vocabulaire, le montage devant aboutir à fabriquer des "séquences-phrases" ». Gérard Leblanc et Jean-Daniel Pollet, *L'Entre-vues*, Éditions de l'Œil, Montreuil, 1998, p. 158.

²⁰ Voir Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009, p. 71.

²¹ Du court-métrage *Je me focalise sur ce qui m'intéresse* au moyen-métrage *Le Soleil couchant* (1996). En 1997, *Suzaku*, la première fiction réalisée par Kawase, est donc récompensée à Cannes. À partir de là, son travail se développe en parallèle dans le champ du documentaire et dans celui de la fiction. Pour ce mémoire, je n'ai pas pu visionner les tout premiers films de Kawase puisque le coffret dvd édité par Kumie Inc. contient ses documentaires réalisés à partir de 1992 (*Dans ses bras*). Il a donc fallu que je m'appuie sur des lectures pour ce qui concerne les films réalisés entre 1988 et 1992, soit neuf films selon la « fiche personnalité » de la Bibliothèque du film. Disponible sur le web : <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=111465> [consulté le 03 février 2016].

matière contenue dans les plans dans le sens où, par le travail du rythme, du temps, par l'association ou la confrontation d'images et de sons, par l'organisation d'une narration, il forge et fait exister le sens, les sensations ou les émotions. Le montage consiste à travailler la matière enregistrée au tournage, comme un sculpteur fait apparaître une forme dans la pierre mais aussi comme l'image d'un puzzle apparaît par l'assemblage de ses différentes pièces. Cette matière, pour Kawase, est le fruit d'une expérience sensible du monde, d'un rapport physique aux choses et d'une présence inquiète. Aussi, pour mieux saisir la place du montage dans ces films documentaires, il faut, dans un premier temps, analyser une pensée du filmage qui semble faire abstraction de - voire aller contre - l'opération même du montage.

1.1. Enregistrer en continu.

Lorsqu'elle commence à filmer son quotidien, Naomi Kawase a la sensation de devoir filmer en continue :

C'est bizarre, mais avant, je pensais qu'il fallait filmer 24 heures sur 24. C'était une sorte d'obligation que je m'imposais. En fait, filmer quand j'en ai envie, à condition d'avoir la caméra à portée de main, c'est ce qui me convient. Cela me semble extrêmement mystique. Quand on prépare tout à fond, pour filmer quelque chose en particulier, souvent, l'instant désiré ne se présente pas. Alors que si l'on vit d'un cœur candide le quotidien ordinaire, le moment peut surgir et, pour peu qu'on ait la caméra, il suffit de saisir dans toute sa puissance la force du cinéma, sa magie. Il faut pouvoir saisir l'instant.²²

Cette impression de devoir filmer en continue semble davantage liée à un besoin spontané d'enregistrer le flux du réel qu'à une envie de cinéma, qui suppose

²² Propos de Naomi Kawase dans *Rien ne s'efface*, de 16'22 à 17'23.

la construction d'une forme expressive. Dans ce geste initial, il ne s'agit pas de filmer en continu pour garantir l'authenticité d'une situation et faire émerger quelque chose du réel grâce au cinéma, comme le préconise la théorie du montage interdit d'André Bazin²³, mais bien d'enregistrer en continu, comme le ferait une caméra de surveillance, pour ne rien rater de ce qui peut se passer devant elle. Comme la présence d'une caméra de surveillance manifeste avant tout la présence d'un regard²⁴, filmer en permanence, pour Kawase, était une manière de faire l'expérience de son propre regard, de sa présence au monde. Il y a là un hiatus entre le besoin spontané d'enregistrer et la possibilité d'une expression cinématographique, l'un étant de l'ordre de l'expérience immédiate et mécanique, l'autre de l'ordre de la construction et de la discontinuité perceptive.

Le renversement d'attitude entre la découverte de son propre regard à travers le filmage et la saisie du réel en filmant « quand [Naomi Kawase] en a envie », témoigne d'un déplacement du rapport au réel mais aussi à l'expérience du temps. Ses documentaires autobiographiques témoignent de ce déplacement et gardent quelque chose de ce hiatus, de cette tension interne entre besoin mécanique d'enregistrer et construction expressive de formes, qui, paradoxalement, jouent d'une esthétique de la fragmentation.

1.1.1. Vivre « maintenant ».

La plupart des premiers films de Naomi Kawase se présentent comme des successions de moments n'ayant d'autre but que de témoigner d'une perception du monde et d'un « ici et maintenant » de l'enregistrement. Ces films ne s'inscrivent pas

²³ André Bazin, « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », Paris, 2002 [1976 pour l'ouvrage, 1953 et 1957 pour l'article], pp. 49-61.

²⁴ Bien qu'il n'y ait pas nécessairement de personne pour regarder les écrans de contrôle, la caméra de surveillance sert bien plus à signaler au coupable en puissance qu'il est observé qu'à produire d'éventuelles preuves.

dans un temps dramaturgique – linéaire – de résolution d’une tension. Ils se développent par juxtaposition de fragments qui ne construisent pas une nouvelle continuité de perception mais, au contraire, une circulation à travers une constellation d’images et de sons, de moments, interrogeant autant les perceptions de la cinéaste que celles du spectateur. Ainsi, le film *Maintenant* (*Ima* 今, 1989) est « une plongée sensorielle dans le monde à travers le regard de la réalisatrice²⁵ ».

Pour Katō Shūichi, dans la culture japonaise, « la représentation typique du “temps” [...] est une forme de présentisme²⁶ » : « en principe on peut “laisser filer” [ou “mizu ni nagasu”] le passé – en particulier le passé dérangeant. En même temps, il n’est pas nécessaire de se soucier du futur. “Demain soufflera le vent de demain” [ou “asu wa asu no kaze ga fuku”]²⁷ ». Ce présentisme se caractérise par une attention particulière portée au « maintenant » en tant que « chaque “maintenant” deviendra le centre de la réalité sur l’axe du temps parce que le cours du temps infini est difficile à appréhender et que ce qui peut être appréhendé est le “maintenant” seulement. L’homme vit là dans le “maintenant”. Mais le “maintenant” n’est pas l’instant²⁸ ». Le « maintenant » est, d’après la définition de Shūichi, un présent qui comprend « le proche passé et le proche futur²⁹ ». Il y a là une différence fondamentale avec l’appréhension occidentale du temps tendu vers un a-venir.

Les documentaires autobiographiques de Kawase ne suivent pas un montage narratif, chargé de créer une continuité dans l’ensemble des fragments que sont les plans, mais :

une autre forme de montage, perceptible en lui-même dans la mesure où il opère

²⁵ Résumé de *Maintenant* dans le dossier de presse de la rétrospective des films de Naomi Kawase organisée à la Cinémathèque française du 17 octobre au 12 novembre 2012.

²⁶ Katō Shūichi, *Le Temps et l’espace dans la culture japonaise*, traduction du japonais et annotations par Christophe Sabouret, CNRS Éditions, coll. « Réseau Asie », Paris, 2009 [2007], p. 241.

²⁷ *Ibid.*, p. 242.

²⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁹ *Ibid.*

une série de ruptures dans l'homogénéité de l'espace, du temps et de l'action, jusqu'à l'abolir entièrement ; par ces ruptures, comme par sa rapidité, il accentue la discontinuité qui existe nécessairement entre les plans ; recevant alors une fonction elliptique et non plus analytique, il situe les fragments qu'il relie dans une relation de choc et non plus d'enchaînement : ainsi isolé, dégagés de toute continuité immédiatement repérable, ces fragments ne sont plus directement lisibles ; et seul le déchiffrement de leurs rapports peut en donner le sens.³⁰

Ce montage de correspondances³¹ ne construit plus une continuité interne aux plans (continuité d'action, d'espace, de temps) mais une continuité externe, c'est-à-dire que cette continuité se trouve dans la pensée qui l'a formée, indépendamment de toute continuité interne aux plans. C'est par leur mise en relation, par le geste même du montage, que se crée une continuité que l'on peut dire heurtée, de chocs entre les plans. Les enregistrements de Naomi Kawase existent en tant que moments présents en soi mais ne font pas sens de manière isolée. Ils sont les traces de moments vécus, de l'ordre du banal, sans signification particulière. Autrement dit, leur mise en relation n'a pas pour but de créer une continuité de suivi d'une action, dont le contenu de chaque plan serait une étape, mais de créer une continuité de pensée, dont la rencontre de chaque élément, par leur hétérogénéité, serait une étape. Le raccord n'est plus une simple opération technique mais produit du sens.

1.1.2. Des notes de chevet.

Documentaires autobiographiques, les premiers films de Kawase peuvent être rapprochés de la tradition littéraire japonaise des « Notes », *zuihitsu* (随筆), qui ne

³⁰ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée : du montage à l'esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques Hors cadre », Saint-Denis, 2009, pp. 27-28.

³¹ Voir Vincent Amiel, « Montage de correspondances », in *Esthétique du montage*, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », Paris, 2010, pp. 95-142.

connait pas d'équivalent dans la culture occidentale et que Katō Shūichi associe étroitement au présentisme de la pensée japonaise puisque : « Là se reflète, de manière particulièrement éclatante, la particularité de la représentation du temps dit "japonais"³² ». En effet, cette tradition, qui se développe à l'époque de Heian (794-1185) dans le milieu littéraire de la cour impériale³³, favorise l'esquisse « au courant du pinceau³⁴ » au développement romanesque :

Les *Notes de chevet* aussi bien que les *Heures oisives* et la *Corbeille de bambou* sont, chacun, des recueils de fragments sans sujets communs, sans fil conducteur général, sans une idée particulière développée : en bref, ils sont totalement dépourvus d'une structure architecturale. Ensuite, la disposition de ces fragments ne suit aucune règle, par exemple celle de les aligner chronologiquement. Leurs longueurs sont indéterminées : si certains font quelques lignes, d'autres atteignent plusieurs pages. [...] Chaque partie ou fragment agit sans rapport avec l'avant ou l'après, en lui-même, seulement par lui-même, à sa manière. [...] La forme littéraire qui s'est concentrée non sur le tout, mais sur les parties est le *zuihitsu*. [...] En termes d'axe temporel, le fragment devant les yeux est plaisant s'il l'est maintenant, sans rapport avec le fragment qui vient d'être lu ou à venir. La propension à la concentration dans le présent caractéristique de la forme de la poésie lyrique se reconnaît également dans la prose, et ce encore de la façon la plus typique, dans le *zuihitsu*.³⁵

Les ruptures de perception, l'utilisation d'une matière disparate et fragmentaire, l'absence de structure générale font du visionnage des films une expérience du

³² Katō Shūichi, *op. cit.*, p. 241.

³³ L'époque de Heian est considérée comme l'âge classique de l'histoire de l'art japonais. C'est au cours de cette période que les arts japonais prennent leur indépendance vis-à-vis des pratiques importées du continent, notamment de Chine, et que le Japon développe une esthétique indigène en se tournant vers ses racines. Voir Christine Shimizu, « L'époque de Heian (794-1185) : l'expression de l'autonomie artistique », in *L'Art japonais*, Flammarion, coll. « Tout l'Art/Histoire », Paris, 2001 [1997], pp. 91-150.

³⁴ Traduction du mot *zuihitsu*.

³⁵ Katō Shūichi, *op. cit.*, pp. 97-98.

« maintenant ». Kawase construit ses films « au courant du pinceau », en jetant sur la pellicule « toutes les idées, les images, les réflexions qui lui sont venus à l'esprit, et c'est bien ainsi, d'après Sei elle-même, qu'elle écrivit ses "Notes"³⁶ ». Sei Shōnagon, dame de cour, est connue pour avoir écrit *Notes de chevet* (*Makura no sōshi* 枕草子, XI^e siècle), un chef-d'œuvre de la littérature japonaise. Dans ses *Notes*, elle décrit et commente son quotidien : ses lectures, les coutumes du palais, la politique, le goût d'un plat, les petites intrigues, les rumeurs, un trait d'esprit, etc. Elle rédige également des portraits. C'est cette attention au quotidien que l'on retrouve dans les documentaires autobiographiques de Kawase. Elle filme beaucoup sa grand-mère adoptive, Uno Kawase, dans des tâches quotidiennes, notamment le jardinage et la cuisine. Toutes deux discutent de leur relation, de jardinage ou jouent avec la caméra. En voix-off, Kawase fait part de ses états d'âme, de ses interrogations, de sa réaction à la réception d'une lettre, etc. C'est pourquoi ces documentaires autobiographiques s'approchent davantage de « notes documentaires » que de « journaux filmés » qui supposent une structure chronologique, rythmée par le passage des jours.

Dans ce rapport à la caméra, le but n'est plus d'enregistrer mécaniquement le flux du réel, comme le ferait une caméra de surveillance, mais bien de créer une forme d'écriture cinématographique dans la lignée de « la caméra-stylo » d'Alexandre Astruc, c'est-à-dire où « la pensée [peut] s'écrit directement sur la pellicule³⁷ ». Comme la littérature ou la peinture, le cinéma devient une forme d'écriture, à travers le tournage puis le montage, pouvant exprimer aussi librement que possible les pensées, les émotions, les sensations, etc. de l'auteur. Il invente des formes cinématographiques aussi librement que l'est la possibilité d'expression : l'essai, le poème, le pamphlet, le tract, etc. Le geste permet ainsi de traduire la pensée. Cette

³⁶ Sei Shōnagon, *Notes de chevet*, traduction du japonais et commentaires par André Beaujard, Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », Paris, 1966, p. 19.

³⁷ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948.

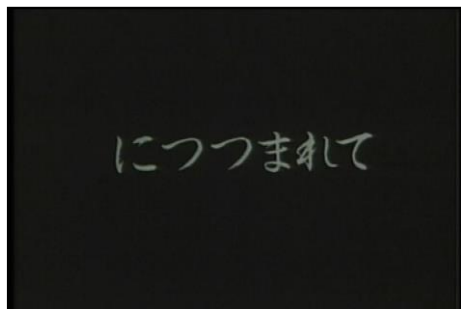
logique du geste d'écriture est d'ailleurs directement lisible dans les cartons titre calligraphiés des films³⁸ (voir figure 01 : « Cartons titre de documentaires », p. 24).

Dans ces films, le geste d'écriture redouble, pourrait-on dire, le geste d'enregistrement. Si le tournage est le moment essentiel de l'expérience sensible du monde pour Kawase, c'est au montage que se construit son écriture, par rencontre de fragments, désynchronisation et superposition de bribes de sons et d'images. Ce redoublement de l'écriture crée une disjonction entre le présent de l'enregistrement et le présent du visionnage. Les sons et les images ne sont pas tournés en vue de créer une nouvelle continuité de perception grâce à un montage transparent. Au contraire, l'utilisation des aspérités de la technique, liée à la « pauvreté des moyens³⁹ », comme le grain de l'image ou les grésillements du son créent un effet de distanciation souligné par la voix-off de Kawase. Les images et les sons sont les traces d'un « maintenant » passé, qui parfois, en se superposant, donnent une épaisseur particulière à l'expérience temporelle du spectateur ou, en cohabitant avec la voix de Kawase, permettent de mesurer la distance temporelle qui nous sépare de leur enregistrement.

Tout en exposant la fragilité de ces moments, les défauts de l'image révèlent la précarité de la matière même de l'enregistrement. Les tremblements liés à la caméra portée par Kawase renvoient autant à la présence physique de la cinéaste – l'image tremble parce que cette caméra est tenue par un corps qui fait l'expérience du réel au moment même où la caméra l'enregistre – qu'à l'incertitude de ses perceptions. Mais, la mise en scène de la technique désigne également le geste à l'origine de l'enregistrement, comme le geste d'écriture par le montage leur donnant une nouvelle lisibilité. Or, cette prévalence du geste sur le résultat final est également

³⁸ Il est à noter que lorsque qu'elle commencera à réaliser des fictions, Kawase gardera ces cartons titre calligraphiés (voir figure 02 : « Cartons titre de fictions », p. 25), qui sont courants dans les génériques de films japonais.

³⁹ Chris Marker, « La Pauvreté des moyens », texte publié dans le livret du DVD *La Jetée – Sans Soleil*, 2003. Disponible sur le web : <http://www.derives.tv/La-pauvrete-des-moyens> [consulté le 03 février 2016].



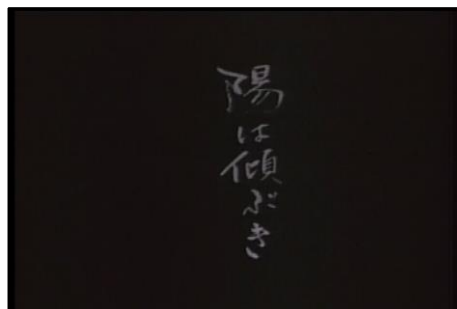
Dans ses bras, 1992.



Escargot, 1994.



Regarder le ciel, 1995.



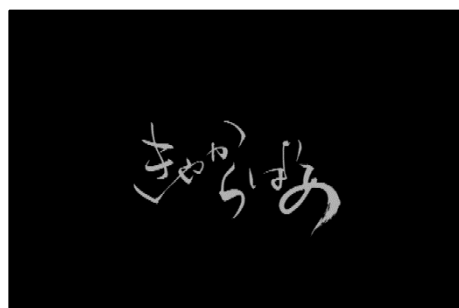
Le Soleil couchant, 1996.



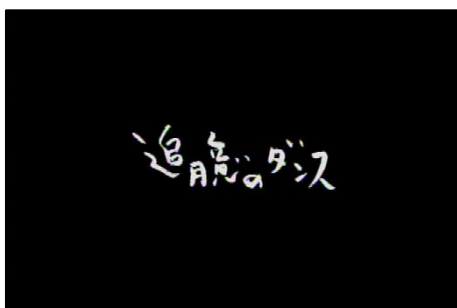
L'Histoire des bûcherons, 1997.



Kaléidoscope, 1999.



Dans le silence du monde, 2001.



La Danse des souvenirs, 2003.

Fig.01 Cartons titre de documentaires.



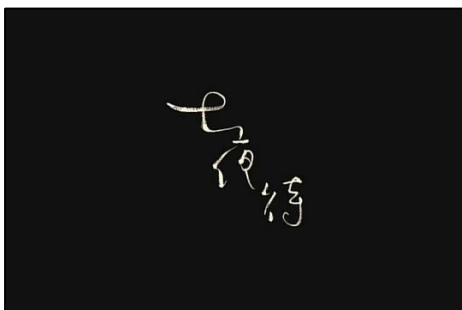
Suzaku, 1997.



Shara, 2003.



La Forêt de Mogari, 2007.



Nanayomachi, 2008.



Koma, 2009.



Hanezu, 2011.

Fig.02 Cartons titre de fictions.

typique de la pensée japonaise : « dans l'ensemble des arts traditionnels au Japon, c'est le chemin – la voie (*dō* [道]) –, et non le résultat fini et achevé, qui est valorisé : “la voie du thé” (*chadō* [茶道]), la “calligraphie” (*shodō* [書道]) [nous pourrions ajouter “la voie du guerrier” (*bushidō* 武士道), “la voie du sabre” (*kendō* 剣道) ou “la voie des dieux” (*shintō* 神道)]⁴⁰ ». Ce geste d'écriture cinématographique, est celui d'un sujet (inquiet), seul point commun de toute cette matière disparate, qui « ne peut se dire que dans la structure d'un tissu lacunaire⁴¹ ». Il dit l'existence d'un regard comme il donne une réponse à l'incertitude de son rapport au réel. Sans réel début ni fin, ces films sont les traces d'une tentative de production d'une preuve d'existence, toujours à renouveler. Aussi, les « notes documentaires » de Kawase forment un corpus nécessairement inachevé, toujours ouvert, composé de perceptions fragmentaires et de tentatives de saisi du réel.

1.2. Un cinéma tactile.

Dans *Escargot* (*Katatsumori* かたつもり, 1994), Naomi Kawase monte une suite de quinze plans qui associent filmage d'un objet, ou d'une personne, et la prononciation de son nom⁴². Cet inventaire à la Prévert ou, pour rester dans la culture japonaise, cette liste des choses qui l'entourent – comme Sei Shōnagon écrivait des listes des « choses qui font battre le cœur » ou des « choses qui ne font que passer »⁴³ – construit une sorte « d'imagier audiovisuel en filmant les choses qui attirent son regard et en criant gaiement leur nom, comme un enfant apprend à nommer le monde qui l'accueille⁴⁴ » (voir figure 03 : « Liste de choses du film

⁴⁰ Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Mardaga, Wavre, 2008, p. 128, note de bas de page n°54.

⁴¹ Erik Bullot, « Éloge de Naomi Kawase », in *Renversement 1 : notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, coll. « Sine qua non », Paris, 2009, p. 83.

⁴² De 35'35min à 37'45min.

⁴³ Les *Notes de chevet* de Sei Shōnagon comprennent plusieurs dizaines de listes de ce type.

⁴⁴ Amanda Robles, *op. cit.*, p. 32.

Escargot (1994) », p. 28)⁴⁵. Avec cette mise en série d'éléments qui mêlent infiniment petit (des insectes, une araignée, une épine), infiniment grand (le ciel, le soleil, les nuages) et infiniment moyen (sa grand-mère, Kawase elle-même, une pomme, du linge, etc.) – pour reprendre le mot de Jean-Luc Godard⁴⁶ –, Kawase tente de se saisir, de s'approprier, ce qui l'entoure, en passant par le mot, l'image et le son. Cette importance du nom, on la retrouve dans le titre du film, *Katatsumori* : jeu de mot entre *katatsumuri* (かたつむり, 蝸), qui signifie « escargot », et *mori* (森), qui signifie « forêt ». Tout comme nommer et filmer les choses ne dit rien d'autre que leur seul être là, dans leur silence (seul les humains et les animaux réagissent à son filmage), en désignant leur opacité, Kawase joue sur l'opacité des signes en inventant un nouveau mot sans véritable sens pour nommer son film (la cinéaste continue aujourd'hui de jouer sur l'opacité de ses titres de films qui sont souvent incompréhensibles même pour les japonais⁴⁷).

Si, comme le remarque Erik Bullo⁴⁸, la relation au monde de Kawase passe par la nomination des choses, ce travail sur les noms et leur relation avec les choses est aussi au cœur de deux saynètes de ses films où, cette fois, elle demande aux autres de dire son nom. Une première fois, dans *Ce monde* (*Utsushiyo* 現しよ, 1996), elle demande à des passants de l'appeler par son nom : « “Naomi Kawase !”, disent-ils tour à tour, en regardant fixement la caméra⁴⁹ ». Puis, à nouveau, dans la correspondance filmée avec Isaki Lacuesta, *In beetwen days* (2009), elle demande à ses amis de la

⁴⁵ On retrouve un montage en série d'éléments du quotidien similaire juste avant le croisement des trains dans le film de Hirokazu Koreeda, *I Wish – nos vœux secrets* (*Kiseki* 奇跡, 2011) de 01'46'38 à 01'47'19. Il s'agit alors d'une série d'objets et de détails de l'histoire qui vient d'être racontée.

⁴⁶ « Le microscope sert à regarder l'infiniment petit, le télescope à regarder l'infiniment grand et le cinéma à regarder l'infiniment moyen ». Jean-Luc Godard cité par Jean-Baptiste Morain, « À l'ouest des rails », in *Les Inrocks*, 1^{er} janvier 2003. Article disponible sur le web : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/a-louest-des-rails/> [Consulté le 20 février 2016].

⁴⁷ Sur ce jeu avec les titres de films, voir l'entretien avec Catherine Cadou, interprète de Naomi Kawase et traductrice de ses films, pp. 127-131.

⁴⁸ Erik Bullo, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹ *Ibid.*



Fig.03 Liste de choses du film *Escargot* (1994).

nommer par son nom alors qu'elle les filme (quatrième lettre de la correspondance datée du 18 septembre 2008 et intitulée *Le Monde autour de moi*).

Ces trois montages en série interrogent la relation entre la réalité brute, le nom que je lui donne, qui guide ma perception, et le nom que les autres me donnent, qui guide leur perception. Interrogation incarnée à l'image par les regards caméras transformant la pellicule en surface de contact des regards entre la cinéaste, le personnage filmé et le spectateur. Cet aller-retour – je nomme ce que je filme, je suis nommé par ce que je filme – questionne sa relation avec ce qui l'entoure mais aussi la limitation du réel impliquée par le langage, en même temps qu'il me permet de le saisir. Kawase interroge l'opacité du langage autant que l'opacité du réel et « l'ainsité⁵⁰ » des choses (en tant que les choses existent au-delà du langage et de la pensée), en opposition avec l'idéologie occidentale de la transparence :

En Occident, le nom et le moi vont de pair, le nom est la marque de l'âme. [...]

Dans l'histoire du Japon, rien de tel. On trouvait le nom mieux approprié à la fonction qu'à la personne physique ; la fonction changeant, il était normal que le nom change avec elle.⁵¹

Pour exemple, Sei Shōnagon est un titre de dame de cour et l'on ne connaît pas son « véritable » nom. Par ailleurs, dans la pratique bouddhique, les défunts reçoivent un nom posthume donné lors des cérémonies de funérailles par le bonze. Cette relation flottante entre le mot et la chose, le langage et le réel, mais aussi le nom et la personne, ce court-circuitage entre le voir et le nommer, est au cœur du cinéma de Naomi Kawase qu'il s'agisse de la fiction (de par le peu de dialogue) ou du

⁵⁰ État que le bouddhisme définit comme « antérieur à toutes les distinctions, impossible à définir sinon par le fait d'être ainsi ». Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 114.

⁵¹ Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Formes et significations dans le cinéma japonais*, traduction de l'anglais par Jean Queval, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1982 [1979 pour le texte original], p. 52.

documentaire⁵². Aussi, pour dépasser ce défaut du langage à saisir le réel, cet intervalle entre le mot et la chose, le filmage devient un moment d'approche du réel, comme on plonge la main dans un cours d'eau pour en ressentir les remous.

1.2.1. Filmer pour s'approcher.

Le filmage pour Kawase est d'abord une expérience physique, sensorielle, une épreuve (au sens d'éprouver) du sensible. Lorsqu'elle filme un plat, un légume, un insecte, elle s'en approche au plus près :

La fonction macro, qui consiste à filmer de très près, j'adore ça. Quand j'ai eu en main ma première caméra 8mm, j'ai essayé le zoom et j'ai fait le point au maximum, au plus près possible. J'ai zoomé à fond en m'approchant des choses que je voulais filmer. J'adore m'approcher au maximum. Plutôt que de filmer ce qui est loin, hors de ma portée, j'aime filmer ce que je peux toucher, même ma main. Il me faut approcher les choses au plus près.⁵³

Ces mouvements d'approche font entièrement partie de ses films. Il ne s'agit pas de s'approcher, puis de déclencher le moteur de la caméra, mais bien de filmer ce mouvement en tant que resserrement du regard, de concentration sur un détail. La caméra bouge avec la cinéaste non seulement par ses tremblements mais aussi par ses déplacements, ses zooms et ses mises au point. La caméra accompagne le corps et le regard de la cinéaste autant que la cinéaste se sert de la caméra pour regarder. Il s'agit d'une expérience du regard en tant qu'il est associé à un corps. Aussi, dans ce rapport à l'image et au son, il ne s'agit pas de créer *un* monde – celui du film – mais de prélever des perceptions *du* monde. La caméra et la cinéaste font partie du monde

⁵² Le titre original du film *Still the water* (2014) est *Futatsume no mado* (2 二 目の窓), littéralement « la deuxième fenêtre », sous-entendu « sur l'invisible ».

⁵³ Propos de Naomi Kawase dans *Rien ne s'efface*, de 08'44 à 09'28.

qu'elle filme.

Par ailleurs, en s'approchant de ce qu'elle filme, Kawase fait varier l'échelle des plans en fonction de ses mouvements, on passe ainsi de plans moyens à de gros plan, voire de très gros plans. Dans ce sens, ses films se distinguent de l'esthétique du cinéma classique japonais qui, comme l'a souligné Noël Burch, privilégiait les plans moyens et larges. La caméra gardait toujours une certaine distance par rapport à son sujet, mise à distance accentuée par des effets de surface (frontalité, surimpression de texte, construction centripète de l'image, scènes peu découpées)⁵⁴. Au contraire, avec Kawase, la caméra plonge dans le monde et n'entretient aucune distance avec lui. La caméra n'est pas l'instrument d'un regard portant vers l'abstraction, comme l'induisent les effets de surface⁵⁵, mais un regard situé dans le monde et le regardant depuis un point précis, singulier et subjectif, comme l'implique les effets de profondeur et de perspective⁵⁶. Kawase cherche même à abolir la distance qui la sépare des choses, au point, parfois, de mettre mal à l'aise le spectateur.

Lorsqu'elle filme sa grand-mère, Kawase s'approche au plus près d'elle, jusqu'à faire apparaître le grain de sa peau (voir figure 04 : « Très gros plan dans *Escargot* », p. 32). Mettant ainsi mal à l'aise sa grand-mère et le spectateur :

Dans mes documentaires sur ma grand-mère, je voulais la filmer au plus près. Filmer ses rides, presque toucher son visage. Et je m'approchais de plus en plus près. Ma grand-mère criait que j'allais la faire tomber. Mais, ce qui, en temps normal, serait considéré comme impudent ou impoli, à savoir, s'approcher de

⁵⁴ Noël Burch associe ces effets de surface à la tradition picturale japonaise. Voir Noël Burch, « Surface et profondeur », in *Pour un observateur lointain. Formes et significations dans le cinéma japonais*, op. cit., pp. 128-133.

⁵⁵ On peut voir ici une certaine similitude avec l'esthétique des icônes byzantines multipliant les effets de surface.

⁵⁶ La révolution picturale du Quattrocento n'est pas tant dans l'utilisation de la perspective (qui était déjà utilisée dans les icônes et au Moyen-Âge) que dans son renversement, son affirmation et sa mathématisation. Non seulement l'homme devient la valeur de référence mais il n'est plus le centre de l'univers, il voit le monde depuis un point précis, avec ses limitations et son influence sur son expérience.



Fig.04 Très gros plan dans *Escargot* (1994).

manière extrême d'une personne ou d'une scène, cela m'était devenu possible, grâce à la caméra.⁵⁷

Lors de ces moments d'approche, Kawase semble vouloir pousser sa grand-mère à exprimer ce qu'elle ressent, à « sortir d'elle-même » pour savoir ce qui se cache derrière ce visage souriant. Dans ce jeu de cache-cache avec la caméra, on devine dans les rires de la vieille dame parfois de la gêne, parfois de l'agacement ou même de la lassitude, mais aussi de la joie. Ainsi, Kawase s'approche jusqu'à heurter, jusqu'à provoquer une réaction, voire déséquilibrer sa grand-mère. La caméra devient un instrument d'investigation qui, à la vue et à l'audition, ajoute le toucher.

1.2.2. Voir/toucher.

Si Kawase aime filmer ce qu'elle peut toucher, elle touche aussi parfois ce qu'elle filme. Ainsi, à plusieurs reprises, elle fait entrer sa propre main dans l'image. Dans *Escargot*, Kawase utilise à deux reprises un plan filmé depuis ce qui semble être sa cuisine⁵⁸. Dans ces deux plans, on voit, de loin, Uno Kawase entretenir son jardin : dans le premier, elle arrose des plantes relativement basses ; dans le second, elle entretient de hauts pieds de haricots tout en discutant avec une voisine. Cette différence de taille de la végétation laisse supposer que du temps est passé entre ces deux prises. La première apparition de ce plan ne fait que montrer l'évier puis la fenêtre qu'ouvre Naomi Kawase, dévoilant sa grand-mère. Fenêtre qu'elle referme au bout de quelques dizaines de secondes. Le plan se termine sur un robinet qui fuit et dont l'eau est recueillie dans une bassine. L'image est simplement accompagnée du son d'ambiance. Tout, ici, inscrit le filmage dans le temps du quotidien, sans autre

⁵⁷ Propos de Naomi Kawase dans *Rien ne s'efface*, de 09'50 à 10'28.

⁵⁸ De 10'12 à 11'10 puis de 30'27 à 31'32 (suivie du plan où elle s'approche de sa grand-mère. Ce plan se termine à 32'10).

commentaire. La deuxième apparition de ce plan a lieu alors que, depuis deux minutes, nous entendons, en voix-off, Uno Kawase raconter comment « chaque jour⁵⁹ » de son enfance elle prenait soin de Naomi⁶⁰ et comment celle-ci a grandi. Prise dans ce récit en voix-off, la deuxième apparition du plan prend l'épaisseur du temps quotidien écoulé depuis l'enfance (quotidien que nous avons un peu partagé avec elles depuis la première apparition du plan). Alors qu'en voix-off, Uno Kawase demande à sa fille adoptive si elle l'aime, la cinéaste caresse son image en suivant la trame de la moustiquaire. Le plan se termine sur un panoramique filé latéral et enchaîne sur un plan, à l'extérieur, se rapprochant rapidement de la grand-mère entretenant son jardin. Naomi Kawase fait alors un gros plan sur le visage de sa grand-mère et le touche du bout de son doigt, comme pour en vérifier l'existence (voir figure 05 : « Voir/toucher », p. 35). Ce deuxième plan témoigne de la nécessité d'entrer en contact, de toucher, pour vérifier ce qu'elle voit et entend :

Lui toucher la peau incarne tout à la fois la manifestation d'une coprésence au monde, une sorte d'étonnement sensible à faire jouer ce court-circuit entre la pellicule qui enregistre et la réalité filmée, entre ce que perçoit l'œil dans le viseur et une conscience haptique [...].⁶¹

Cette conscience haptique qui renvoie au travail de la surface (la fenêtre, la moustiquaire, la peau, la pellicule) se trouve dans le travail même du gros plan puisque, alors :

L'œil ne fonctionne plus selon la perspective classique, l'œil est devenu *tactile*.

“Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette

⁵⁹ Uno Kawase dans *Escargot*, 28'20.

⁶⁰ Depuis 27'55.

⁶¹ Jacques Kermabon, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », in *24 images*, n°159, 2012, p. 17.

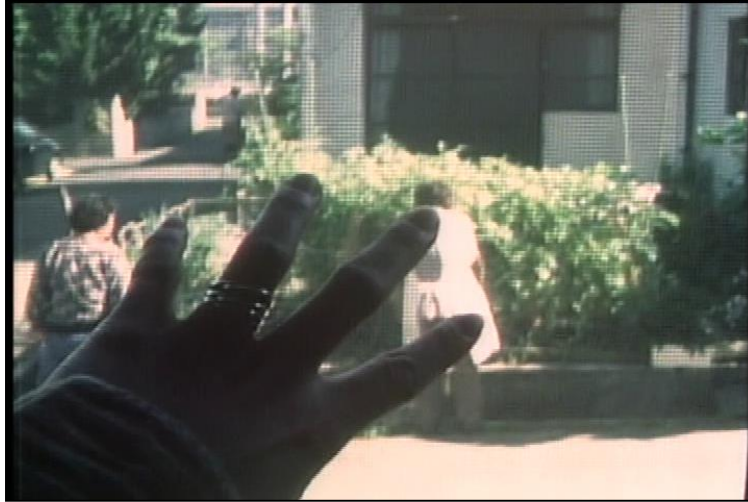


Fig.05 Voir/toucher, *Escargot* (1994).

souffrance. Je pourrais avoir le goût de ces larmes. Jamais encore un visage ne s'est ainsi penché sur le mien. Au plus près, il me talonne, et c'est moi qui le poursuit front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous ; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima".⁶²

De cette façon, la caméra devient une extension de la main autant que de l'œil. Elle est un prétexte à s'approcher au plus près et même à toucher. La caméra n'est pas un bouclier permettant de mettre le réel à distance et de s'en protéger mais au contraire, si elle est un rempart, c'est pour mieux explorer le réel, aller à sa rencontre, jusqu'à s'y heurter, voire vérifier sa capacité d'action sur lui.

Dans le film *Dans le silence du monde* (*Kya ka ra ba a* きゃからばあ, 2001)⁶³, Naomi Kawase passe son doigt le long du rebord d'une fenêtre pour en faire tomber les gouttes d'eau. Elle modifie ainsi directement la réalité qu'elle est en train de filmer. L'introduction d'une caméra dans un milieu en modifie toujours la réalité : les personnes filmées modifient plus ou moins leur comportement et leur langage. Pour Kawase, cela semble plus compliqué. En effet, sa grand-mère, sujet central des « notes documentaires » de Naomi, habituée à son filmage au quotidien, ne devait pas beaucoup changer de comportement que le moteur de la caméra soit enclenché ou non. Aussi, la cinéaste ne modifiait pas la réalité en la filmant mais en agissant directement, physiquement sur elle. Avec ce geste de faire tomber des gouttes de pluie, elle fait écho à un autre geste du film *Escargot*, où :

[...] ma main touche la fenêtre et essaie de toucher le soleil ; avec la chaleur de ma main, de la buée se forme. À cet instant-là, je me suis dit : "c'est moi qui suis en train de créer ce monde-là". Si je n'avais pas touché la fenêtre avec ma caméra, ces gouttes de buées ne seraient pas apparues. J'ai pris conscience que parce que

⁶² Jean Epstein, « Grossissements » [1929], in *Écrits*, tome 1, 1974, p. 98, cité par Térésa Faucon, *op. cit.*, p. 76. C'est Térésa Faucon qui souligne.

⁶³ De 26'50 à 27'20.

j'étais là, j'avais pu changer une partie très infime du monde. Pour moi, c'était le sens de mon existence. Et je me suis découverte en train d'enregistrer. Je me suis vraiment sentie heureuse et c'est là que j'ai décidé de nommer des choses tout en les filmant.⁶⁴



Fig.06 La buée sur la vitre.

On le voit ici, pour Naomi Kawase, filmer, toucher, nommer, enregistrer, ressentir sont intimement liés. Et, si « [...] on ne peut montrer de “beauté à l’écran que celle qu’on éprouve”⁶⁵ », ces documentaires révèlent une beauté du quotidien dans la coexistence même avec ce qui l’entoure. De cette façon, filmer devient un exercice d’attention au monde autant qu’à soi-même.

1.2.3. Se sentir vivre.

Les « notes documentaires » de Naomi Kawase composent un parcours dans des fragments de perceptions, d’interrogations et de récits du quotidien. Ces notes témoignent d’un sujet inquiet qui doute de son rapport au réel et de sa propre existence. À chaque film, il s’agit pour elle de tenter une écriture de soi, parcellaire, fragile, autant que d’explorer le réel et de l’éprouver :

⁶⁴ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁵ Naomi Kawase cité par Heike Hurst, in *Jeune cinéma*, n°281, avril 2003, p. 45.

Le journal, dans sa discontinuité et sa temporalité fragmentée, met en scène le mouvement même de l'écriture, arrêtant le regard sur le geste qui note et arrache au monde ces « copeaux de vision » dont parle Barthes à propos de la *notation* et du haïku. Paradoxe d'une pratique scripturale qui dans un même geste désigne son tracé, et tente de saisir au plus près un monde perçu qu'il s'agirait de restituer dans son caractère brut.⁶⁶

Chez Kawase, ces « copeaux de vision » sont montés comme en kaléidoscope⁶⁷. Ils sont assemblés, actualisés pourrait-on dire, selon une certaine organisation mais, n'ayant pas été pensés et tournés en fonction de leur « invisible raccord⁶⁸ », ils suivent chacun leur propre logique, sans qu'il y ai de construction d'une continuité (fréquente utilisation du noir pour séparer les scènes). Ces plans pourraient être assemblés selon une tout autre organisation, suivant une autre logique (Kawase réutilise d'ailleurs certains de ses plans dans *Dans le silence du monde* pour mesurer la distance qui la sépare de leur tournage). Ils sont assemblés par ce qu'on pourrait appeler des « raccords de sensations », comme Chris Marker identifie des raccords de souvenirs et en donne un exemple dans *Sans Soleil* (1983) :

Cet été-là, j'avais rencontré trois enfants sur une route, et un volcan était sorti de la mer. Encore un coup de l'Ensemblier... Les astronautes américains venaient s'entraîner avant la Lune dans ce coin de Terre qui lui ressemble, j'y voyais tout de suite un décor de science-fiction, le paysage d'une autre planète - ou plutôt non, qu'il soit celui de la nôtre pour quelqu'un qui vient d'ailleurs, de très loin. Je l'imagine avançant dans ces terres volcaniques qui collent aux semelles, avec une lourdeur de scaphandrier. Tout d'un coup il trébuche, et le pas suivant, c'est un

⁶⁶ Véronique Campan et Catherine Rannoux (dir.), *op. cit.*, p. 07. C'est Véronique Campan et Catherine Rannoux qui soulignent.

⁶⁷ *Kaléidoscope* est le titre d'un documentaire de Kawase mettant en scène un photographe, Arimoto Shinya, et ses modèles, Machiko Ono et Mika Mifune (la traduction est fidèle au titre original du film).

⁶⁸ Vincent Pinel, *Le Montage : l'espace et le temps du film*, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits Cahiers », Paris, 2001, p. 19.

an plus tard, il marche sur un petit sentier proche de la frontière hollandaise, le long d'une réserve d'oiseaux de mer. Voilà un point de départ. Maintenant pourquoi cette coupe dans le temps, ce raccord de souvenirs ? Justement, lui ne peut pas le comprendre. Il ne vient pas d'une autre planète, il vient de notre futur. 4001, l'époque où le cerveau humain est parvenu au stade du plein emploi. Tout fonctionne à la perfection, de ce que nous autres laissons dormir, y compris la mémoire. Conséquence logique : une mémoire totale est une mémoire anesthésiée. Après beaucoup d'histoires d'hommes qui avaient perdu la mémoire, voici celle d'un homme qui a perdu l'oubli...⁶⁹

Alors que pour Marker le montage a à voir avec les méandres de la mémoire et de l'oubli, pour Kawase le montage relève d'une logique des sensations et des perceptions. Le raccord se fait contact entre deux « copeaux » prélevés au visible. Pour qu'il y ai raccord de souvenir, il faut d'abord qu'il y ai de l'oubli, un manque, une ellipse entre deux temps. C'est de ce temps perdu que peuvent émerger les souvenirs et leurs raccords. De la même façon, pour qu'il y ai raccord de sensation, il faut d'abord de l'invisible, de l'imperceptible, un manque qui fera exister les sensations et leurs rencontres, l'ellipse. Ce manque chez Kawase est celui de son être au monde, de son lien avec le tangible. Pour Kawase, éprouver le réel avec une caméra c'est en vérifier la tangibilité. C'est pourquoi, elle filme avec son corps : les mains dans le cadre, les tremblements, elle filmée par sa grand-mère mais aussi son ombre dans le cadre (voir figure 07 : « L'ombre de Naomi Kawase dans le cadre »,

⁶⁹ De 01'10'14 à 01'11'23. Dans ce film, Marker évoque Sei Shōnagon : « II me parlait de Sei Shōnagon, une dame d'honneur de la princesse Sadako au début du XIe siècle, la période de Heian. " Sait-on jamais où se joue l'histoire ? Les gouvernants gouvernaient, ils s'affrontaient dans des stratégies compliquées. Le vrai pouvoir était détenu par une famille de régents héréditaires, la cour de l'Empereur n'était plus qu'un lieu d'intrigues et de jeux d'esprit. Et ce petit groupe d'oisifs a laissé dans la sensibilité japonaise une trace autrement profonde que toutes les imprécations de la classe politique, en apprenant à tirer de la contemplation des choses les plus ténues une sorte de réconfort mélancolique... Shōnagon avait la manie des listes : liste des "choses élégantes", des "choses désolantes" ou encore des "choses qu'il ne vaut pas la peine de faire". Elle eut un jour l'idée d'écrire la liste des "choses qui font battre le cœur". Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je filme. Je salue le miracle économique, mais ce que j'ai envie de vous montrer, ce sont les fêtes de quartiers" ». De 09'03 à 10'03.

p. 41). Comme pour la buée sur la vitre, cette ombre dans le cadre, c'est la présence d'un corps et son interaction avec le monde.

En mettant en scène à la fois sa présence physique et la technique d'enregistrement, Kawase évite toute forme d'abstraction. Le spectateur garde toujours en tête que les images et les sons enregistrés l'ont été grâce à des moyens techniques limités, ayant des défauts visibles à l'écran ou dans le son⁷⁰, et à la coprésence du filmé et du filmeur. Ainsi, le spectateur imagine très bien Kawase derrière sa caméra lorsqu'elle filme. En un mot, le regard de la cinéaste est incarné, il n'est pas omniscient, et ses manques font partie de son expérience du monde. Dans un mouvement d'aller-retour, ce qu'il manque prouve sa carnation, et cette mise en scène du regard et du corps qui le porte, tend à « faire surgir le sensible au-delà des images⁷¹ » puisque :

Travailler poétiquement le langage de l'image c'est faire sourdre, entre elle et nous, une dimension sensible, voire non visible, qui nous restitue au monde. De fait, il ne s'agit pas de produire une image du monde, mais de créer une présence au monde au-delà de l'image.⁷²

En travaillant ses images et ses sons comme autant d'enregistrements dans un « maintenant », comme autant de « copeaux » de sensations, avec leurs manques, Kawase interroge sa façon d'habiter le monde et le mystère de son existence⁷³. Elle nous renvoie ainsi, nous spectateurs, à notre propre être au monde. Ce rapport au

⁷⁰ Contrairement à l'esthétique classique où la recherche constante de meilleure qualité possible dit la volonté de transparence maximale pour faire oublier la technique au spectateur.

⁷¹ Corinne Maury, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁷² Patrick Brun, *Poétique(s) du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 41 cité par Corinne Maury, in *op. cit.*, p. 11.

⁷³ « Abandonnée par ses parents dès ses premiers jours et élevée par une grand-tante, elle est longtemps habitée par l'étrange sentiment d'avoir, dit-elle, "été jetée au monde et de n'avoir nulle part où aller" ». Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles, *op. cit.*, p. 31.



Dans ses bras, 1992.



Escargot, 1994.



Dans le silence du monde, 2001.

Fig.07 L'ombre de Naomi Kawase dans le cadre.

monde toujours en doute, toujours marqué par le manque est au cœur de son cinéma et innerve autant ses documentaires que ses fictions. Dans *La Forêt de Mogari* (*Mogari no mori* 殯の森, 2007), au cours d'une scène avec un moine bouddhiste, Shigeki, le personnage central du film, pose cette question au bonze⁷⁴ : « Est-ce que je suis vivant ? ». Le moine répond par deux solutions : il y a l'acte de vivre, qui passe par le fait de manger, et il y a la sensation de vivre. Ici encore cette sensation de vivre passe par les perceptions et le langage, mais aussi la relation à l'autre.

⁷⁴ De 10'40 à 13'20.

II – Noyau familial éclaté et construction du lien.

Les premiers films documentaires de Naomi Kawase, par leur esthétique amateur et leur rapport au quotidien, s'apparentent à des films de famille que Corinne Maury définit comme : « la captation d'une réalité domestique sans partis pris, sans texture cinématographique. Paroles privées, aveux jetés face à la caméra, intimité exhibée : le film de famille dérange ; il est toujours clos sur lui-même⁷⁵ ». Comme le note Maury, les films de Kawase se distinguent cependant du film de famille par leur construction. Ses films ne font pas qu'égrener diverses situations vécues dont le filmeur voudrait garder une trace mais ils témoignent d'une évolution de ses personnages, d'un récit – fragmentaire – et d'une continuité poétique. Ils sont à la fois traces d'un quotidien et mise en forme des sensations, des émotions et des réflexions de son auteur.

Si ces premiers films ne sont pas des films de famille, la famille en est un des sujets centraux. Comme nous l'avons vu, le geste documentaire primitif de Kawase consiste à filmer ce qui l'entoure et cela comprend ses proches, notamment sa « grand-mère ». Or, l'histoire familiale de Naomi Kawase est marquée par l'abandon de ses parents, qu'elle ne connaît pas. Ainsi, jeune, elle a été confiée à une tante, Uno Kawase, qui l'a élevée et qu'elle appelle « grand-mère ». Ce manque dans son récit familial est d'autant plus problématique qu'au Japon le culte des ancêtres est un élément structurant de la société. L'appartenance à la communauté passe par le respect du culte des ancêtres et chaque famille possède un autel qui leur est dédié. D'autre part, dans la croyance shintō, les ancêtres et les esprits participent de la vie de la société en assurant son bonheur. Aussi, comment trouver sa place au sein de la

⁷⁵ Corinne Maury, *op. cit.*, p. 54.

société japonaise lorsque ce lien avec les ancêtres est brisé ? Ce questionnement des liens familiaux – et, au-delà, des liens avec la communauté – irrigue autant les documentaires que les fictions de Naomi Kawase et c’est dans leurs montages que nous en étudierons la représentation et la construction.

2.1. Reconstruire des liens familiaux.

Dans le film *Dans le silence du monde* (*Kya ka ra ba a* きゃからばあ, 2001), Kawase monte des images de deux films précédents : *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete* につつまれて, 1992) et *Escargot* (1994). Les deux premiers plans (tirés de *Dans ses bras*) représentent son père alors que le troisième plan est celui de sa « grand-mère » filmée depuis la fenêtre de la cuisine (du film *Escargot*)⁷⁶. Ces trois plans sont accompagnés du commentaire : « Il y a neuf ans, j’ai fait un film sur la recherche de mon père que je n’ai jamais connu. Je n’ai jamais su à quoi ressemblait la vie avec l’homme qu’était mon père. Dans ce cas, quelle est ma famille ? C’est ce que je pensais⁷⁷ ». Les deux dernières phrases sont prononcées sur l’image de sa grand-mère et sont accompagnées du bruit de gouttes qui tombent d’un robinet, signifiant le vide et l’absence. Les plans d’*Escargot* sont suivis par des plans du registre familial des Kawase indiquant les noms de ses parents, l’adoption par sa tante et son oncle, son propre nom, et par la voix off de sa « grand-mère » lui racontant l’histoire de son adoption. Dans cette séquence, l’absence du père est soulignée à la fois par les gouttes d’eau et par l’absence de sa voix, contrairement à celle de sa « grand-mère » qui, elle, lui raconte son histoire et que Kawase accompagne d’images de sa vie avec elle (on peut notamment reconnaître un terrain de sport, sans doute le terrain où elle jouait au basket – sport qu’elle a beaucoup pratiquée –, et une tombe, sans doute celle du

⁷⁶ De 06’28 à 07’20.

⁷⁷ C’est moi qui traduit de l’anglais à partir des sous-titres.

mari d'Uno Kawase, Kaneichi Kawase⁷⁸). Sa « grand-mère » est à la fois la seule personne de sa famille que Naomi Kawase connaisse réellement mais aussi la seule qui puisse l'aider à reconstruire son histoire. Aussi, en 1989, Naomi Kawase réalise un court-métrage intitulé *Ma seule famille* (*Tatta hitori no kazoku* たったひとりの家族, littéralement « l'unique membre de ma famille »). Par la suite, sa relation avec sa grand-mère sera au centre de plusieurs de ses court-métrages : *Escargot* (1994), *Regardez, le ciel* (*Ten, mitake* 天、見たけ, 1995), *Le Soleil couchant* (*Hi wa katabuki* 陽は傾ぶき, 1996). Cette série sera complétée en 2012 par *La Maison de ma grand-mère* (*Chiri* 塵) qui suit « les derniers jours de la grand-mère adoptive de Naomi Kawase, alors âgée de 95 ans⁷⁹ ».

Dans ces films, Naomi Kawase interroge régulièrement le lien qu'elle entretient avec sa grand-mère. Dans *Escargot*, comme nous l'avons vu précédemment, cela prend la forme d'un contact tactile et d'un mouvement de rapprochement allant jusqu'au très gros plan. Dans *Le Soleil couchant*, ce lien prend la forme d'un jeu où Naomi et Uno Kawase se filment alternativement (figure également présente dans *Dans ses bras*)⁸⁰. Dans plusieurs films, Naomi Kawase monte également des séries de photographies de sa grand-mère comme pour la mettre à distance et mieux interroger ce qui les unit ou la filme simplement sans commentaire ni musique⁸¹. Cette omniprésence de la question du lien qui existe entre elle et sa mère adoptive dit, en creux, l'absence de ses parents biologiques et la fragilité de son histoire familiale.

⁷⁸ On y reconnaît les kanji du nom « Kawase » : 河瀬. « Naomi » s'écrivant : 直美.

⁷⁹ Dossier de presse de la rétrospective Naomi Kawase à la Cinémathèque Française (du 17 octobre au 12 novembre 2012).

⁸⁰ De 08'30 à 10'18.

⁸¹ Par exemple dans *Regardez, le ciel* de 05'54 à 07'56.

2.1.1. Recherche d'un père absent.

Naomi Kawase s'est fait connaître au Japon avec *Dans ses bras* (1992)⁸², construit autour de la recherche de son père biologique. De fait, ce film tient une place particulière dans sa filmographie puisqu'il rompt avec la logique de ses court-métrages précédents :

Je voulais aller vers quelque chose dont je ne puisse pas voir l'issue, quelque chose qui puisse me changer radicalement. Pour moi, c'était la recherche du père. C'est quand je terminais mes études à l'école primaire que ma mère m'a dit que j'avais un père. À l'époque, pour une enfant de douze ans, ce n'était absolument pas possible de le rechercher. Alors j'ai passé des années sans rien faire puis, à la fin du collège, j'ai commencé à rechercher toutes les personnes qui portaient le même nom que lui. Mais je n'ai pas réussi à le trouver et mon quotidien s'est poursuivi comme ça, sans lui. Et ce quotidien, si on n'essaie pas de l'arrêter, il continue à notre insu. Peut-être que c'est ça le bonheur... C'est ce que me dit ma grand-mère au début du film, que ça ne sert à rien de chercher mon père. Mais j'avais besoin de sortir de ce quotidien pour me retrouver face à lui, pour le regarder autrement. [...] Vers la fin du film, je brise ce quotidien pour téléphoner à mon père qui me reconnaît et m'appelle Naomi. Cet instant relève du miracle pour moi, et avoir réussi à enregistrer ce moment correspondait pour moi à la naissance de Naomi Kawase en tant que réalisatrice de films.⁸³

La majeure partie du film est composée de discussions avec sa grand-mère, et des amies de sa grand-mère, et de réflexions personnelles sur la nécessité et les conséquences d'une rencontre avec son père, ainsi que d'images de sa recherche

⁸² En 1995, elle gagne la mention spéciale du prix FIPRESCI au Festival International du Film Documentaire de Yamagata (YIDFF) pour *Dans ses bras* et reçoit la récompense d'excellence pour *Escargot* dans la catégorie des nouveaux talents asiatiques. Créé en 1989, le festival de Yamagata a lieu tous les deux ans. Disponible sur le web : www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html [consulté le 07 mars 2016].

⁸³ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles, *op. cit.*, p. 32.

ponctuées par la lecture de registres des adresses occupées par ses parents (le film dure 40 minutes et ce n'est qu'à la 35^{ème} minute que Naomi Kawase appelle son père). Naomi Kawase alterne images de son quotidien, photographies de ses parents biologiques ou d'elle, enfant, et autoportraits :

Je regarde les albums de famille. Il y a beaucoup de photographies. Des photographies de grand-père et de grand-mère. Mais la plupart sont de moi. Qu'est-ce que Naomi cherche dans le passé ? Je suis assez heureuse en ce moment. De quoi ai-je besoin d'autre ? ⁸⁴

Dans ce commentaire, accompagné d'images de sa grand-mère feuilletant des albums photos, on perçoit la mise en crise d'une identité incertaine et d'un quotidien pourtant paisible. Cette mise en crise entraîne un renversement du rapport aux images : alors qu'elle retrouve l'appartement où elle a passé le début de son enfance avec ses parents, elle filme des éléments de l'appartement et des enfants jouant à proximité comme des échos du passé et de l'enfant qu'elle a dû être ; à l'inverse, les images de sa recherche dans les rues de Kobe, c'est-à-dire du présent, sont des photographies en noir et blanc, comme s'il s'agissait d'un autre temps (voir figure 08 : « Photographies prises dans les rues de Kobe. *Dans ses bras* », p. 48)⁸⁵. La lecture, en voix off, d'un registre administratif alternant des noms (son père, sa mère, elle-même), une même adresse répétée après chaque nom et des dates se donne comme preuve tout en accentue l'effet de brouillage des références temporelles et spatiales du spectateur.

Dans la séquence suivante⁸⁶, Naomi Kawase monte trois types d'images en parallèle : des photographies en noir et blanc de sa recherche dans les rues de Kobe,

⁸⁴ De 08'25 à 09'00. C'est moi qui traduit de l'anglais à partir des sous-titres.

⁸⁵ De 11'50 à 12'47.

⁸⁶ De 12'47 à 17'00.



Fig.08 Photographies prises dans les rues de Kobe. *Dans ses bras* (1992).

des photographies tirées de ses albums de familles, qu'elle intègre dans l'image cinématographique des lieux où ont été prises ces photos (voir figure 09 : « Photographies prises dans son enfance. *Dans ses bras* », p. 50). Avec ces trois types d'images cohabitent trois temps : le temps indéfini de la recherche dans Kobe, le passé des photographies de l'enfance de Kawase et le présent de sa présence dans les lieux où ont été prises les photographies. Les temps cohabitent comme les vies de Naomi Kawase, de son père et de sa mère se sont construites en parallèle. Pourtant, les images et les temps se court-circuitent, le voyage dans son histoire se fait ici et maintenant à travers des images qui sont toujours des présents passés mais aussi des passés présentifiés.

Cette mise en crise du rapport au temps correspond à une crise d'identité. De nombreuses photographies en noir et blanc de sa recherche sont prises en pied et de dos ou sont des gros plans sur son visage comme si elles cherchaient à saisir ce qui habite ce corps, ce que cache (autant que ce que révèle) ce visage. Kawase multiplie ainsi les effets de distanciation par rapport à elle-même : photographie en noir et blanc mais aussi effet de surimpression d'autoportraits⁸⁷ et dissociation de l'image et du son.

Lors de son premier contact avec son père, Kawase travaille également cet effet de distanciation. Elle accentue la distance créée par l'enregistrement de la voix de son père au téléphone en accompagnant leur échange par des images « muettes » de son environnement. Naomi Kawase n'apparaît à l'image d'aucune façon (pas de main ou d'ombre), sa présence est presque effacée (peu de tremblements, pas de mouvement brusque de la caméra), et l'on ne voit pas de combiné téléphonique ou de plan qui aurait pu être filmé au moment de l'appel. Alors qu'elle a été très présente tout au long du film, elle est ici en retrait. Elle s'absente de l'image comme lui a été absent de sa vie. Elle ne filmera pas non plus sa rencontre avec son père comme si ce

⁸⁷ De 24'39 à 27'20.



Fig.09 Photographies prises dans son enfance.
Dans ses bras (1992).

moment devait échapper au filmage. C'est lors d'un appel téléphonique passé à sa mère que le spectateur apprend qu'ils se sont vus. Son père n'apparaîtra qu'à la toute fin du film⁸⁸ pour un très court gros plan, totalement silencieux, sur son visage. Ce dernier plan dit la complexité de ce lien recréé avec un homme qui est à la fois son père et un étranger.

Dans ses bras forme un diptyque avec *Dans le silence du monde*. L'une des premières scènes du second film⁸⁹ est d'ailleurs une séance de visionnage de la dernière séquence de *Dans ses bras* qui enchaîne sur l'extrait lui-même⁹⁰. Ensuite apparaît le titre *Kya ka ra ba a* (*Dans le silence du monde*), introduisant une continuité directe entre ces deux films. Alors que dans le premier elle renoue un lien brisé, dans le second, elle perd à nouveau ce lien en apprenant le décès de son père. Son histoire familiale est à nouveau mise en crise. Cependant, cette fois il ne s'agit plus de sortir d'un quotidien paisible pour risquer une rencontre avec un père inconnu mais de faire face à une certaine violence : l'histoire de son abandon par ses parents et la colère de Naomi Kawase contre sa grand-mère qui veut la protéger de cette histoire. Dans le film, cette violence est prise en charge par des images de feu qui produisent une image littéralement incandescente (voir figure 10 : « Le feu dans les images de *Dans le silence du monde* », p. 52)⁹¹. Les images semblent brûler de la violence des échanges entre Naomi Kawase et sa grand-mère ou sa mère, les figures humaines y sont prises au piège. Cette violence, Kawase la retourne contre elle et la transforme en se faisant tatouer à la suite de son père, comme une expiation :

LE TATOUEUR. – Si vous voulez un tatouage, faites-vous tatouer tout le dos [comme votre père], comme ça vous serez satisfaite. Normalement, seuls les yakuzas se font tatouer, alors faites-le vraiment si vous êtes capable de vivre avec

⁸⁸ De 38'49 à 38'54.

⁸⁹ De 02'46 à 04'53.

⁹⁰ De 04'53 à 05'04.

⁹¹ De 16'54 à 20'15.

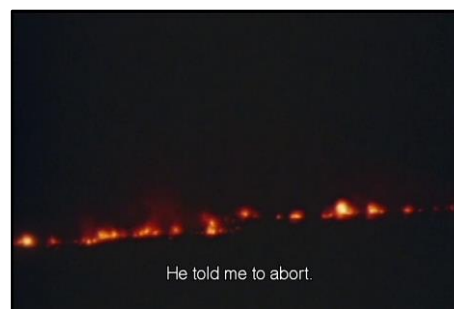
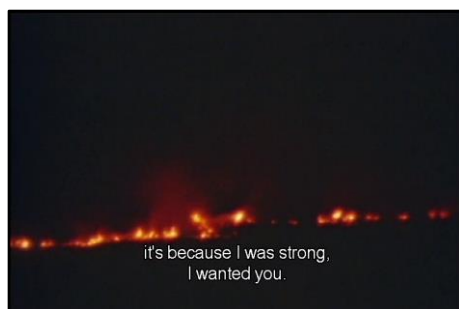


Fig.10 Le feu dans les images de *Dans le silence du monde* (2001).

ce stigmate. Une fois tatoué, on ne peut revenir en arrière, mais si c'est pour satisfaire une rancune contre lui, il vaut mieux laisser tomber.⁹²

Là encore l'image prend en charge le lien avec un proche. Alors que les images cinématographiques brûlaient de sa colère, l'image qu'elle se fait inscrire dans la chair par le tatoueur prend en charge la douleur d'une blessure ancienne. On voit ainsi le visage de Naomi Kawase se crisper sous la douleur du tatouage, douleur d'autant plus importante que le tatouage est réalisé suivant la technique traditionnelle de l'*irezumi* (入れ墨, tatouage réalisé manuellement à l'aide d'aiguilles fixées au bout d'un manche) et non avec un dermographe. On aperçoit également les chairs à vif de son avant-bras alors qu'elle écoute le tatoueur parler de son art. Par ce rite, Kawase semble vouloir se libérer de ce passé tout en l'intégrant dans sa chair même. La reconstruction de son récit familial passe par l'image (cinématographique, photographique, etc.) et, comme nous l'avons déjà vu, l'engagement de son corps dans l'acte de filmer. C'est par la mise en jeu de son propre corps à travers l'image qu'elle se reconstruit une filiation.

2.1.2. Donner naissance à un enfant.

Pour son troisième long-métrage de fiction, *Shara* (*Sharasōju* 沙羅双樹, 2003), Naomi Kawase passe devant la caméra. Elle incarne une mère de famille (la famille Ako) dont l'un des fils disparaît mystérieusement au début du film. Dans ce rôle, elle se met en scène enceinte et l'accouchement a lieu à la fin du film dans une longue scène filmée à la manière d'un documentaire⁹³ :

J'ai assisté à quatre accouchements, j'ai essayé de faire partager par mon jeu, les

⁹² Citation du film par Corinne Maury, *op. cit.*, p. 49.

⁹³ De 87'04 à 94'10. La scène enchaîne sur un plan-séquence dans les rues de Nara qui clos le film.

émotions intenses et complexes que j'ai éprouvées en y assistant. Pour le reste, j'ai fait confiance au chef opérateur, Yutaka Yamasaki, qui est un grand réalisateur de documentaire. Je lui ai demandé de filmer cette scène comme s'il s'agissait d'un documentaire.⁹⁴

Cette scène fait écho aux discussions sur sa propre naissance et son adoption par sa grand-mère dans *Dans le silence du monde*. En effet, dans ce film sa grand-mère lui explique qu'elle n'a jamais pu avoir d'enfant alors que la mère de Naomi Kawase a voulu sa naissance mais n'a pas pu la garder :

LA MÈRE « BIOLOGIQUE ». – Qu'est-ce que tu veux savoir ?

NAOMI KAWASE. – Tout ce qui concerne ma naissance.

LA MÈRE « BIOLOGIQUE ». – Je t'ai eue parce que je te voulais vraiment, tu n'étais pas une erreur, ta naissance était voulue.

NAOMI KAWASE. – Je me demandais parfois pourquoi je suis née. Parfois, je me sens si seule.⁹⁵

Ce rapport problématique à sa propre naissance et à la maternité Naomi Kawase l'aborde plus frontalement dans le documentaire *Naissance et maternité* (*Tarachime* 垂乳女, 2006). Elle est alors enceinte de son premier enfant et le film alterne dialogues entre Naomi Kawase et sa grand-mère sur son enfance et préparation de la naissance. Comme pour *Shara*, le film se termine par son accouchement, qu'elle filme sans fard. Les corps sont montrés tel quel, dans leur processus biologique auquel se mêle le spirituel, à l'image du carton titre du film associant calligraphie et image d'un placenta (voir figure 11 : « Carton titre de *Naissance et maternité* », p. 55). Dans le film, la représentation du corps maternel passe par le motif du sein et l'imagerie

⁹⁴ Propos de Naomi Kawase recueillis par Emmanuel Burdeau, « J'ai décidé de jouer la veille du tournage », in *Cahiers du cinéma*, n°589, avril 2004, p. 23.

⁹⁵ Citation du film par Corinne Maury, *op. cit.*, p. 54.

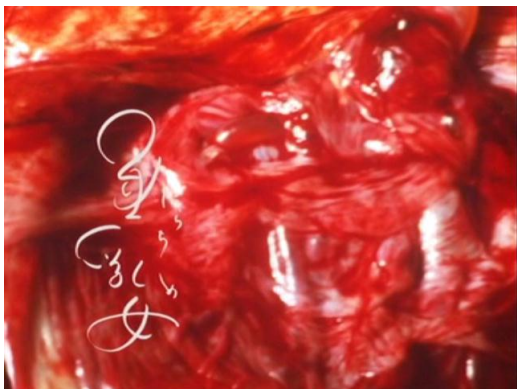
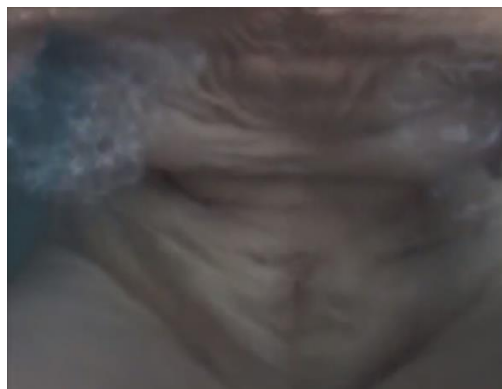


Fig.11 Carton titre de *Naissance et maternité*.

Fig.12 Le corps d'Uno Kawase dans son bain.
Naissance et maternité (2006).



médicale : détection d'une tumeur cancéreuse dans la poitrine de la grand-mère, échographie de contrôle des seins de Naomi Kawase. Maladie et grossesse, vie et mort se cotoient et se rejoignent comme dans cette scène, suivant le carton titre, dans laquelle Uno Kawase prend un bain. Son corps âgé est plongé dans une eau « primitive », un liquide amniotique contenu par une baignoire-placenta, souligné par l'omniprésence de l'eau au son (voir figure 12 : « Le corps d'Uno Kawase dans son bain », p. 55) :

Des seins tombant sur un ventre ridé ne sont pas des images proposés souvent à nos regards. Cette insistance sur cette partie du corps ne fait pourtant que s'attarder sur ce dont nous entretient le film : on apprend que la réalisatrice a tété ces seins, qu'elle-même nourrit son enfant, qu'un cancer y a été détecté chez la grand-mère et que Kawase se fait ausculter à cause d'une grosseur qui se révèle bénigne. La naissance et la mort, ces deux bornes de l'existence, ne cessent de faire retour dans le cinéma de Kawase.⁹⁶

En accentuant un peu le trait, on pourrait voir dans ce film un travail proche de la tradition picturale occidentale du thème de « la jeune fille et la mort ». Mais, pour Kawase, il s'agit davantage de mettre en jeu les cycles de l'existence et la transmission intergénérationnelle qu'une morale de la vanité.

Naomi Kawase consacre un second film à la question de la maternité : *Genpin, la maternité dans les bois* (*Genpin* 玄牝-げんぴん-, 2010). Tourné dans une maternité au cœur de la forêt, ce film suit la vie d'une communauté de femmes enceintes ayant choisi l'accouchement naturel, communauté formée par le vieux docteur Yoshimura, 78 ans. La vie y est ponctuée par les tâches quotidiennes, les exercices physiques et les assemblées où les femmes partagent leurs histoires. Le film est en bonne partie construit à partir d'interviews de femmes ayant accouchés dans

⁹⁶ Jacques Kermabon, *op. cit.*, p. 17.

cette maternité. Dans ces interviews transparait la position de la femme dans la société japonaise et les problèmes qu'elles rencontrent.

Kawase montre trois accouchements⁹⁷. Dans la plupart des cas, ils ont lieu sous le regard des enfants (très jeunes), des maris (les visages sont filmés en très gros plans) et du docteur, qui veille bien qu'il soit un peu en retrait derrière les sages-femmes. La lumière tamisée de la pièce crée des effets de clair-obscur mettant en valeur les lignes et les plis des peaux. La proximité des corps, la respiration profonde des femmes qui accouchent, les mains qui se serrent, la sueur essuyée par un des enfants sur le front de sa mère, renforcent l'aspect charnel de ces scènes. Le film se termine sur les premiers cris du bébé de la dernière scène d'accouchement, accompagné du tic-tac d'une horloge et d'une citation de Lao Tseu sur carton noir : « L'esprit de la vallée ne meurt jamais. C'est Genpin, la femme mystérieuse⁹⁸ ». On retrouve ici cette idée de transmission qui transcende les cycles de la vie et de la mort, que la nature elle-même perpétue.

Dans cette communauté utopique, les femmes s'écoutent, s'entre-aident, se donnent de bons conseils. Elles forment une société temporaire et autonome en retrait de la vie moderne japonaise (bien que la maternité soit équipée du matériel médical nécessaire aux consultations de contrôle). Bien qu'il s'agisse surtout de filmer des parcours de femmes et un certain rapport à la nature, la question de la communauté y est omniprésente.

2.2. Filmer la communauté.

Dans ses premiers films documentaires, Kawase filme peu la communauté, elle est davantage concentrée sur son histoire familiale et son propre quotidien. C'est

⁹⁷ De 23'20 à 27'30, de 58'40 à 62'50 et de 80'10 à 84'00.

⁹⁸ De 84'00 à 84'10.

dans ses films de fiction, dès *Suzaku* (1997), qu'elle étend ses questionnements sur les liens familiaux aux liens communautaires. Cela dit, le geste du lien à travers le filmage est présent dans ses premiers films. La caméra circule entre les mains de son entourage. Ainsi, comme nous l'avons vu, dans *Escargot* ou *Dans ses bras*, sa grand-mère et elle se filment alternativement. Dans *Naissance et maternité*, une équipe de tournage est présente lors de l'accouchement de Naomi Kawase (en plus des proches présents, suivant la pratique japonaise). Le caméraman circule dans le groupe et Kawase récupère la caméra pour filmer la coupe du cordon ombilical. Dans *La Mémoire du vent* (*Kaze no kioku* 風の記憶, 1995), elle demande à des passants d'échanger un objet personnel avec eux. Elle échange ensuite à nouveau l'objet reçu avec d'autres passants créant ainsi une chaîne entre eux :

Un film ne va pas que dans un sens. Ce n'est pas que le réalisateur qui filme les gens, il faut qu'il y ait une correspondance entre les deux, sinon ce n'est pas intéressant. De même qu'en touchant la fenêtre j'arrive à se faire se former de la buée, en donnant un objet à quelqu'un, il y a un lien qui se crée ; les gens sont reliés les uns aux autres et j'ai l'impression qu'on peut comparer ce lien à l'existence de Dieu, même si je ne suis pas croyante. Ça fait maintenant vingt ans que je fais des films et c'est une joie de pouvoir, à travers eux, tisser un lien avec le monde, avec ce qui m'entoure et de relier les gens les uns aux autres.⁹⁹

Cette approche collective de la création rappelle la pratique du renga (連歌, littéralement « poème enchaîné ») où chaque participant lie son propre vers aux vers déjà créés par les participants précédents, suivant des règles précises. Genre important de la littérature japonaise, qui se développe à partir du VIII^e siècle, le renga est à l'origine de la forme du haïku (俳句)¹⁰⁰. Dans cette pratique, il n'y a pas un

⁹⁹ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁰ Les trois vers du haïku (5, 7 et 5 pieds) formaient les premiers vers du renga, alors appelés *hokku* (発句). Ils ont pris leur autonomie notamment sous l'influence du poète Matsuo Bashō (1644-1694).

auteur défini mais un collectif d’auteurs prenant part chacun à leur tour à la production finale. De la même manière, mais dans une moindre mesure, pour certains moments de ces films, Kawase délègue la fonction d’auteur à sa grand-mère, à son chef opérateur dans *Shara* ou dans *Naissance et maternité*, mais aussi pour la scène de tatouage du film *Dans le silence du monde*¹⁰¹. Dans ce dernier film, on entend clairement une personne diriger le caméraman pendant que Kawase se fait tatouer : « Fait un gros plan d’elle¹⁰² ». L’équipe de tournage est clairement présente autour d’elle et représentée dans le film : elle n’a pas cherché à supprimer au montage tout ce qui « trahit » la présence d’une équipe de tournage, comme c’est classiquement le cas. Elle a même gardé plusieurs claps dans le montage final (voir figure 13 : « Claps dans *Dans le silence du monde* », p. 60).

Si dans ces différents moments, Naomi Kawase délègue sa fonction d’auteur pour se faire filmer par son entourage, elle filme peu le collectif dans ses documentaires (en dehors de *Genpin*). La communauté est davantage présente dans ses fictions, où la question de sa survivance est souvent centrale.

2.2.1. Se regrouper pour faire vivre la communauté.

Une même scène revient dans trois des fictions de Kawase : une dizaine de personnes sont réunis autour d’une table, dans une maison traditionnelle japonaise (tatamis au sol, coussins pour s’asseoir et table basse), et discutent des problèmes qui agitent la communauté. Dans *Suzaku*¹⁰³, les hommes discutent de l’annonce de l’annulation de la construction d’un tunnel qui pourrait sauver la communauté en désenclavant la vallée. Dans *Shara*¹⁰⁴, le comité veut organiser la fête annuelle de

¹⁰¹ On peut noter, dans cette logique d’échange des rôles entre le filmeur et le filmé, que dans *Les Accords d’Alba*, Naomi Kawase prend en main la caméra pour filmer Vincent Dieutre à son tour.

¹⁰² 42’22. C’est moi qui traduit de l’anglais à partir des sous-titres.

¹⁰³ De 19’06 à 20’42.

¹⁰⁴ De 16’30 à 20’45.



Fig.13 Claps dans *Dans le silence du monde* (2001).

Basara¹⁰⁵ dans le but que « tout le monde participe¹⁰⁶ ». Dans *Hanezu, l'esprit des montagnes* (*Hanezu no tsuki* 朱花の月, 2011)¹⁰⁷, le groupe s'inquiète du vieillissement de la population et de la disparition de l'école et de la fête des enfants.

Le début de *Suzaku* nous montre le quotidien de la famille Tahara (cuisine, chemin de l'école, repas, bain, pique-nique) et de la petite communauté perdue dans les montagnes (les tournées du facteur et d'un marchand ambulant semblent être les seuls liens du village avec l'extérieur). Petit à petit apparaît la notion d'isolement : lors du pique-nique, l'oncle, Kozo, demande des nouvelles de sa sœur qui habite Osaka mais la grand-mère n'en a pas depuis un moment, le contact semble perdu. Les décadrages de la série de portraits¹⁰⁸ montés par Kawase souligne cette situation incertaine, ils sont perdus dans leur environnement (voir figure 14 « Décadrages dans *Suzaku* », p. 62). Dans les plans suivants, lorsque l'oncle et les enfants empruntent un chemin qui semble être une porte de sortie de la vallée (la ligne de fuite créée par le chemin est centrée dans l'image donnant la sensation qu'il va au-delà des montagnes), ils se retrouvent face au trou béant du tunnel. Un vide noir qui semble ne mener nulle part (voir figure 15 « Le tunnel dans *Suzaku* », p. 62). Suivent plusieurs plans, accompagnés de musique, qui créés un effet de ralentissement (dû à la chaleur de la saison dans la diégèse) et de suspension du temps dans ce petit village, puis, une ellipse de quinze ans. On retrouve la grand-mère et la femme dans la cuisine comme dans le premier plan du film (après le carton titre), rien n'a bougé. Si ce n'est que les gens vieillissent (les enfants sont devenus des adolescents) et que le village se vide : la scène suivante montre un couple emmenant des personnes âgées qui quittent définitivement leur logement pour aller en maison de retraite. C'est alors qu'a lieu la

¹⁰⁵ Basara est un dieu protecteur. La fête de Basara (Basara matsuri バサラ祭り, les matsuri sont des fêtes saisonnières consacrées aux dieux locaux) est organisée fin août à Nara depuis 1999. C'est l'une des festivités les plus populaires et les plus importantes de la région de Nara.

¹⁰⁶ 19'37.

¹⁰⁷ De 06'51 à 08'22.

¹⁰⁸ De 11'38 à 12'06.



Fig.14 Décadrages dans *Suzaku* (1997).

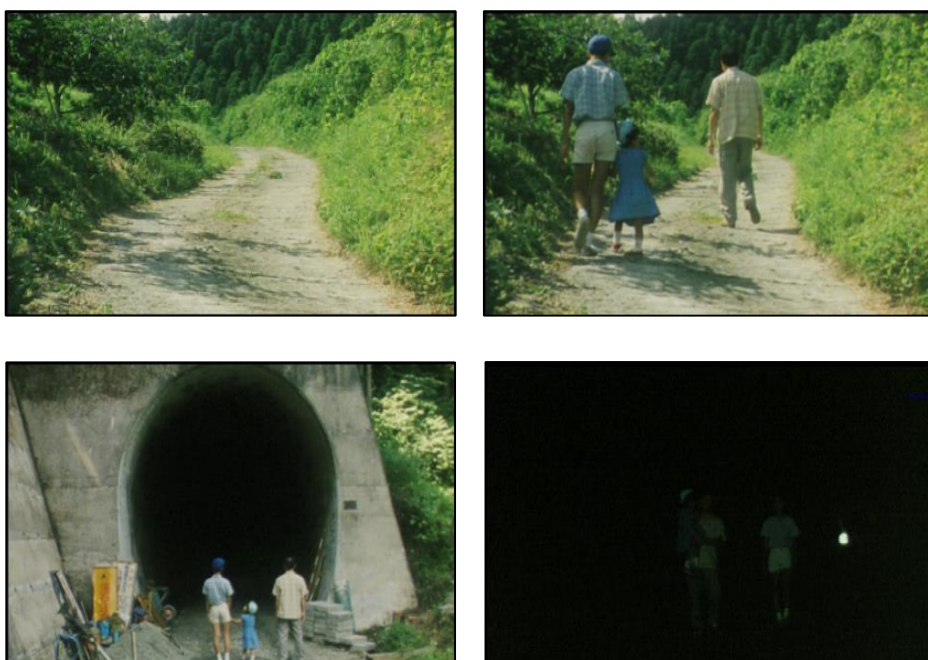


Fig.15 Le tunnel dans *Suzaku* .

réunion pour discuter de l'annonce de l'annulation de la construction du tunnel. Lors de cette réunion, les participants sont toujours filmés à plusieurs, en plan rapproché taille et en légère plongée. Souvent avec un autre villageois en amorce. Le spectateur participe quasiment à la réunion. Ils ne sont jamais individualisés bien que certains personnages se dégagent du groupe : le personnage qui mène la réunion et un personnage qui intervient. Il n'y a aucun plan d'ensemble et le montage ne suit pas la règle des 180° lors des champ/contrechamps ce qui ne permet pas au spectateur de véritablement situer les personnages dans l'espace, sans pour autant le perdre réellement. De plus, de légers panoramiques latéraux créés un effet d'assemblée : les personnages forment un groupe homogène, sans hiérarchie et l'on entend que la parole est libre. Seul, à la fin de la scène, alors que l'un des participants aborde la question de l'éducation des enfants qui doivent quitter le village pour poursuivre leurs études, Kozo est en retrait. Il est isolé par la faible profondeur de champ, le regard ailleurs, alors que l'animateur de la réunion prononce ces paroles : « C'est sûr, maintenant de notre vivant, jamais le train n'arrivera chez nous ». L'oncle disparaîtra au milieu du film.

La scène de réunion de *Suzaku* montre un village uni mais isolé qui tente de résister à sa disparition. Elle est aussi le moment déclencheur qui entraînera le drame familial de la disparition de l'oncle.

Dans *Shara*, l'enjeu de la réunion est de trouver une manière de renouveler la fête de Basara, organisée depuis quatre ans autour de la danse. Les participants à la réunion sont assis autour d'une table à l'occidental, avec des chaises. Alors que dans *Suzaku* les tables basses formaient un carré, ici les personnages sont plus serrés et réparties sur la longueur. La réunion est clairement menée par Taku, le père de la famille Ako. Il est régulièrement au centre de l'image et quasiment toujours dans l'image. La mise en scène est centrée sur lui et les autres participants font quasiment partie du décor. Les propos tenus au cours de la réunion ont peu d'intérêt, ce qu'il se

joue ici, en périphérie, c'est la relation entre les jeunes Shun et Yu à travers un jeu de regard en champ/contrechamp. L'enjeu est moins important que dans *Suzaku* et les liens plus distendus.

Les enjeux de la scène de réunion de *Hanezu* sont assez proches de celle de *Suzaku* : la population du hameau vieillie et il risque de disparaître. La mise en scène est également très proche : une petite dizaine de participants, plutôt âgés, assis autour d'une table basse carrée, pas d'individualisation en dehors du personnage principal, Takumi, personnages en amorce, cadrage en plan rapproché taille, légère plongée et montage ne suivant pas la règle des 180°. Seule différence importante : la caméra est portée. Le caméraman recadre, passe d'un personnage à l'autre, certains plans sont « débullés ». On sent la présence du caméraman, ce qui donne un aspect très documentaire (« kawasien ») à la scène. Pour *Shara*, la caméra était également portée mais de façon plus discrète. À la fin de la scène, Takumi est taquiné par les vieux sur sa vie sentimentale pour savoir s'il a une femme (et, sous-entendu, s'il aura des enfants).

Ces scènes de réunion interviennent toutes trois dans les vingt premières minutes des films (qui durent entre 90 et 100 minutes). Elles placent ainsi les personnages principaux dans une communauté (village, quartier, hameau) tout en étant des révélateurs de leurs situations personnelles (renoncement de Kozo, enthousiasme de Taku, amour naissant de Shun et Yu, relation clandestine de Takumi avec Kayoko). Dans ces réunions, la communauté est filmée comme un espace de solidarité nécessaire à sa survie, bien que fortement remise en cause, mais aussi comme un lieu d'animation, au sens premier du terme, c'est-à-dire un lieu où l'on donne de la vitalité à la communauté, notamment en organisant des festivités.

2.2.2. Inventer des traditions.

Les rites, processions et cérémonies sont très présents dans le cinéma de Kawase. Ils témoignent d'un attachement à une culture (un passé) mais aussi d'une volonté de s'ancrer dans une communauté (au présent). Ils parsèment ainsi ses films : construction d'un brancard portant des lanternes dans *Suzaku* (cette construction est d'ailleurs insérée au milieu d'une série de portraits de membres de cette communauté en voie de disparition)¹⁰⁹, aspersion du sol à l'entrée de la maison¹¹⁰ et prière en groupe (ici le lien est directement matérialisé par un chapelet que la vingtaine de participants fait circuler entre leurs mains)¹¹¹ dans *Shara*, cérémonie d'ordination d'un jeune moine dans *Nanayomachi* (*Nanayomachi* 七夜待, 2008)¹¹², procession au début de *La Forêt de Mogari*¹¹³, prière devant l'autel familial dans *Still the water* (*Futatsume no mado* 2 つ目の窓, 2014)¹¹⁴.

Dans les cérémonies filmées par Kawase, la danse tient une place importante. Dans *Shara*, la scène de la fête de Basara représente l'apothéose du film¹¹⁵. L'arrêt du récit, la musique lancinante, les mouvements répétés des danseurs, leurs cris, la scansion de la danse par les clappements de mains des spectateurs, le quasi surplace de la procession et la pure dépense d'énergie que représente cette danse tirent cette scène vers la transe. L'énergie de la scène est décuplée par l'arrivée de la pluie.

La scène est filmée en caméra portée, le caméraman se déplace dans la foule et au milieu de la procession pour filmer Yu qui mène littéralement la danse. En effet, non seulement elle est en tête de cortège mais le caméraman se cale également sur ses gestes. La caméra est toujours en mouvement soit pour suivre les gestes de Yu,

¹⁰⁹ De 49'26 à 50'10.

¹¹⁰ De 29'55 à 30'27.

¹¹¹ De 45'03 à 46'30.

¹¹² Premier plan du film puis de 79'14 à 82'54.

¹¹³ De 00'39 à 04'19.

¹¹⁴ De 21'50 à 23'30.

¹¹⁵ De 68'30 à 77'19.

lorsqu'elle est filmée en plan rapprochée taille, soit pour trouver un nouvel angle de prise de vue, soit pour filmer les membres de la famille ou la foule des spectateurs et des danseurs. Cette participation du cameraman à la cérémonie, et à la danse, rappelle le tournage du film de Jean Rouch, *Les Maîtres fous* (1954)¹¹⁶, et son concept de « ciné-transe ». Dans ce court-métrage, Jean Rouch filme une cérémonie menant à la transe de ces participants. Dans leur transe, ils imitent et caricaturent les comportements des colonisateurs et se débarrassent ainsi d'une certaine violence. Au milieu de ces prêtres Haouka, Rouch se déplace pour suivre les différentes saynètes qui se mettent en place, tout en cherchant sa place. En tant qu'ethnologue et cinéaste, il cherche un point de vue évitant le jugement ou la complaisance. Dans *Shara*, il s'agit avant tout de faire vivre au spectateur une expérience quasi physique de la danse. La caméra suit Yu qui semble complètement absorbée par la danse et hypnotise la caméra autant que Shun, qui la regarde tout en contenant les spectateurs. Toute l'attention est focalisée sur Yu : les plans sont tous coupés lorsque la caméra s'est éloignée depuis trop longtemps d'elle et le début de chaque nouveau plan est centré sur elle. La caméra oscille autour de Yu et de Yu à la foule. Ses mouvements sont clairement improvisés.

Cette fête de Basara est un arrêt dans le temps du récit mais aussi dans le quotidien des participants. Le personnage de Taku la qualifie d'« occasion unique, hors du quotidien, [...] pendant lequel chacun peut briller de tous ses feux¹¹⁷ » lors du discours final de la procession. Au contraire, dans *Nanayomachi*, la procession finale semble être complètement intégrée au quotidien des personnages principaux. L'apprenti moine a été préparé, dans des scènes précédentes, à l'idée d'être ordonné moine. De plus, il n'y a pas d'engagement physique de la caméra ni de véritable lien

¹¹⁶ Film anticolonialiste, *Les Maîtres fous* suit une cérémonie de la secte des Haouka : « Ce film montre un épisode de la vie des Haouka de la ville d'Accra. Il a été tourné à la demande des prêtres, fiers de leur art, Mountyeba et Moukayla. Aucune scène n'en est interdite ou secrète mais ouverte à ceux qui veulent bien jouer le jeu. Et ce jeu violent n'est que le reflet de notre civilisation » (commentaire d'introduction du film).

¹¹⁷ 76'29.

tissé avec la communauté en dehors d'un petit échange autour de la danse (le personnage principal du film, Saiko, jeune femme japonaise en voyage en Thaïlande, tente de suivre les gestes d'une danseuse thaïlandaise). La caméra reste assez distante par rapport à la scène de danse de *Shara*.

Alors que *Shara* et *Nanayomachi* se terminent sur des cérémonies, c'est en ouverture de *Still the water* que Naomi Kawase place la cérémonie filmée sur l'île d'Amami¹¹⁸. Cette fois, il s'agit d'une cérémonie de nuit : les habitants sont habillés en tenue traditionnelle, ils chantent et dansent en cercle en frappant dans les mains et au son des tambours. Ils sont filmés de façon documentaire (caméra portée, recadrages, etc.), très sobrement. Là encore, ils ne sont pas individualisés, aucun des participants n'est mis en avant par rapport aux autres membres du groupe, et des panoramiques latéraux les lient ensemble. On retrouve ici une configuration proche de celle de la prière en groupe de *Shara*. Dans le même temps que la cérémonie, sur la plage, Kaito découvre le corps d'un homme flottant dans la mer. Cette découverte va bousculer le quotidien des habitants de l'île qui vivent en harmonie avec la nature : la cérémonie est associée à la pleine lune, d'abord par deux plans de pleine lune qui encadrent la scène, ensuite par le premier plan de la cérémonie qui associe dans le même cadre la pleine lune et le tambour d'un des participants. Pour le tournage de cette scène Naomi Kawase a également eu recours à l'improvisation :

Quelle est la part des scènes improvisées ?

Nous avons décidé de suivre le scénario et donc de filmer chaque scène dans l'ordre chronologique. Parmi les scènes que nous avons improvisées, il y a celles de la Danse d'Août, du Dieu Yuta, la mort d'Isa et bien entendu le typhon. La première scène du film, celle où les habitants de l'île sont réunis autour de la scène du crime, ainsi que la scène de la salle de classe qui suit, ont également été improvisées. Au final on peut dire que la moitié des séquences sont

¹¹⁸ De 02'40 à 04'00.

improvisées !¹¹⁹

On le voit, l'improvisation est devenue une méthode de travail pour Naomi Kawase. Son expérience du documentaire l'a amenée à mettre en place des dispositifs et à saisir ce qu'il se produit. Ce rapport au tournage pour des fictions entraîne la production de plans dont les raccords ne sont pas définis au préalable dans un découpage. Le montage se fait alors davantage comme celui d'un documentaire où la part d'écriture est plus importante (dans la limite des scènes tournées de cette façon)¹²⁰. À l'image de la mort d'Isa¹²¹, mère de Kyōko et chamane, dans *Still the water*, où les coupes construisent le champ/contrechamp en alternant plans sur le visage de la mourante (gros plans avec courte profondeur de champ) et plans sur ses proches. La caméra unique ne changeant pas de place durant toute la scène (elle reste à gauche du lit), le degré de proximité affectif se mesure à la fois dans la place que les proches occupent par rapport au lit et l'échelle du plan qui leur est consacré : les plus proches sont individualisés et filmés en plan rapproché taille, les autres sont filmés en groupe et en plan de demi-ensemble. La caméra portée reste discrète mais quelques mouvements d'aller-retour entre Isa et ses proches ont été gardés au montage.

Au cours de cette très belle scène, le groupe entonne un chant traditionnel de fête, le chant de la Danse d'août, et Isa esquisse quelques gestes de danse avec ses mains. Alors que le groupe danse et chante au son du *sanshin* (三線), Isa passe de l'inconscience à la joie comme ses proches passent du sourire aux larmes. Un plan subjectif de vent dans les branchages coupe la scène en deux parties. La musique s'arrête, le son du vent occupe l'espace sonore. On passe sur un gros plan du visage

¹¹⁹ Extrait de l'interview du dossier de presse de *Still the water*, np.

¹²⁰ Sur ce sujet voir l'entretien avec Tina Baz, monteuse de *La Forêt de Mogari*, *Hanezu*, *Still the water* et *Les Délices de Tokyo*, pp. 122-126.

¹²¹ De 75'40 à 85'20.

d'Isa par un raccord regard. Isa « voit » sa mère venir la chercher. Gros plan sur le visage de Kyōko où coule une larme. Il n'y a plus que le vent au son. Puis, panoramique verticale du bas vers le haut sur des arbres secoués par le vent et plusieurs plans de végétation agitée par un vent qui s'intensifie. Un typhon arrive.

2.3. Disparition d'un proche.

Dans nombre des films de Kawase plane l'ombre d'une disparition, soit passée soit à venir. Outre *Dans le silence du monde* réalisé suite au décès de son père, deux documentaires en particulier traitent frontalement d'une disparition à venir : *La Maison de ma grand-mère* et *La Danse des souvenirs* (*Tsuioku no dansu* 追憶のダンス, 2002), dans lequel Kawase filme les derniers jours de l'éditeur, critique et photographe Kazuo Nishii à sa demande :

[Kazuo Nishii] savait qu'il était malade et avait l'habitude d'envoyer une sorte de bulletin de santé, par e-mail, à toutes ses connaissances. Quand il a annoncé qu'il sentait qu'il n'en avait plus que pour un mois, je me suis sentie impuissante, comme tous les destinataires sans doute. Mais, un jour, il m'a appelée directement sur mon portable et m'a demandé de venir le filmer. J'ai abandonné le projet de fiction sur lequel je travaillais et je suis allée à l'hôpital le lendemain, sans budget ni plan de tournage.

[...] je me suis retrouvée avec dix-huit heures de vidéo et un film qui ne me semblait « fini » que parce que son protagoniste était décédé. Je ne savais pas comment le monter, je n'avais pas idée de sa structure en le faisant, et je n'ai pas regardé les rushes pendant toute la durée du tournage.¹²²

¹²² Charlotte Garson, « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise du dernier poème écrit par celui qui va mourir », in *Cahiers du cinéma*, n°569, juin 2002, p. 14. L'interview se termine de cette façon : « Même si, stylistiquement, ce film diffère de ceux que j'ai réalisés auparavant, cette collaboration avec lui m'a fait évoluer. Cela influencera sur le tournage, cet été, de mon prochain long-métrage, une fiction dans laquelle la disparition d'un frère jumeau bouleverse le sens intime de la durée de chacun des membres de sa famille ». Il s'agit bien sûr de *Shara*.

Le film est une longue conversation entre Kazuo Nishii et Kawase, dans laquelle ils abordent différents sujets allant des pratiques de la photographie et du cinéma au sens de l'existence, en passant par la mémoire que chaque personne que l'on croise garde de nous. Durant cette conversation, Kawase filme la transformation du visage de Nishii sous l'effet de la maladie, de manière frontale sans chercher à épargner le spectateur¹²³. Ainsi certains plans durent, même durant les crises de toux ou les moments de semi-conscience, mettant le spectateur mal à l'aise. Elle scrute son visage jusqu'aux derniers instants.

Le film est ponctué de plans de la fenêtre de la chambre d'hôpital et de sorties en fauteuil roulant de Nishii. Lors de ces différentes occasions on peut voir l'évolution des feuilles des arbres qui passent du vert déjà un peu jauni, au début, à un marron automnal, à la fin. Dans la première partie du film, Nishii et Kawase inventent deux haïkus ensemble¹²⁴ : « Puis-je m'en aller avec la chute des feuilles du cerisier » et « Les feuilles ne sont pas tombées, j'abats le cerisier ». Ces haïkus respectent la tradition voulant qu'ils contiennent des mots de saison (*kigo* 季語). Dans ces deux poèmes, la chute des feuilles est associée à l'automne alors que le cerisier, à cause de ses fleurs¹²⁵, est associé au printemps et à l'aspect éphémère de la vie. Plus tard dans le film, Kawase reprend l'image du cerisier pour questionner Nishii sur son état :

NAOMI KAWASE. - Comment tu vois le cerisier maintenant ?

KAZUO NISHII. - Les feuilles ? Elles sont prêtes à tomber.¹²⁶

¹²³ Il y a peut-être, dans cette relation entre vie, mort, cycles de la nature et corps humain, un lien avec le *Rouleau des neuf formes de décomposition*. Rouleau peint (*emaki* 絵巻) anonyme datant de l'époque Kamakura (1185-1333).

¹²⁴ De 12'58 à 14'58.

¹²⁵ L'apparition des fleurs de cerisiers indique l'arrivée du printemps et est l'occasion de sortir en famille, entre amis ou entre collègues pour les contempler et passer du temps sous les cerisiers. Cette fête très populaire au Japon est appelée *hanami* (花見).

¹²⁶ De 43'42 à 43'58. C'est moi qui traduit de l'anglais à partir des sous-titres. Le titre anglais du film utilise

Ce motif des feuilles présent à la fois dans les haïkus et dans les images filmées par Kawase crée une analogie entre ces deux formes¹²⁷ qui inscrit le film « dans la tradition japonaise du dernier poème écrit par celui qui va mourir¹²⁸ ». La disparition annoncée de Nishii donne à ce « poème » une intensité particulière concentrée dans un plan en noir et blanc que Kawase insère avec des morceaux de bande amorce, en début et en fin, comme si elle se détachait du réel¹²⁹. Les premières images du plan représentent Nishii alité, dormant profondément. Le grain et les nuances de gris de l'image le font ressembler à un gisant, d'autant que la suite du plan s'attarde sur l'un des deux crucifix accrochés au-dessus de son lit. Nous sommes dans la mémoire de Nishii (le plan est associé au son d'enfants jouant dans la rue) mais aussi dans la mémoire que construit le film. Cet impact de la disparition dans la matière même du film est une figure récurrente dans le travail de Kawase.

2.3.1. Des disparitions.

Dans *Suzaku* et *Shara*, la disparition d'un membre de la famille, et le vide qu'elle

aussi cette image du cerisier : *Letter from a yellow cherry blossom*.

¹²⁷ On peut noter ici, une autre relation entre le cinéma et le haïku à travers la notion de montage. En effet, de nombreux haïkus utilisent des images « picturales » et sonores qu'ils assemblent pour créer du sens comme dans ce célèbre poème de Matsuo Bashō :

Le vieil étang	Furuike ya	古池や
Une grenouille plonge	Kawazu tobikomu	蛙飛び込む
Bruit de l'eau	Mizu no oto	水の音

Dans ce haïku, Bashō joue sur le contraste entre l'eau stagnante du « vieil étang » et les vaguelettes sous-entendues par le plongeon et le bruit de l'eau. La grenouille est un symbole de l'arrivée du printemps, qui, ici, remet la nature en mouvement. Le haïku traduit un sentiment fugace, une prise de conscience. Une autre caractéristique du haïku traditionnel est d'inclure un mot césure (*kireji*) : « Par mot-césure il faut entendre un mot de nature exclusivement poétique (comme notre « ô » emphatique) dont le rôle est d'introduire une rupture, une respiration, une ponctuation à l'intérieur du vers. [...] La fonction de rupture dont il est porteur se trouve le plus souvent rendue en français par un signe de ponctuation ou un retour à la ligne, puisqu'il est d'usage de découper en un tercet de trois vers la traduction des haïkus japonais qui se présentent dans l'original sur une ligne ». Vincent Brochard et Pascale Senk, *L'Art du haïku. Pour une philosophie de l'instant*, Belfond, Paris, 2009, pp. 59-60.

¹²⁸ Charlotte Garson, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹²⁹ De 43'30 à 43'36.

crée, est un élément central. Dans *Suzaku* d'abord, l'oncle Kozo disparaît suite à la perte de son emploi et à l'échec de la construction du tunnel, en ne laissant qu'une caméra derrière lui. Cette disparition a lieu exactement au milieu du film et entraîne une perte de repère de la famille, la remise en question des liens qui les unissent et finalement le départ de Yasuyo et Michiru, la femme et la fille de Kozo. Dans *Shara* ensuite, la disparition a lieu au début du film. Alors qu'ils sont en train de jouer dans les rues de Nara, Shun perd son frère jumeau, Kei. Il est comme enlevé par les dieux¹³⁰. La vie de cette famille est comme figée par cette perte jusqu'à ce qu'ils apprennent ce qu'il est arrivé à Kei, cinq ans plus tard, et qu'arrive un nouvel enfant.

Dans les deux cas, les disparitions ont lieu sans raison apparente et sans préalable. L'absence de corps les rend d'autant plus mystérieuse et presque surnaturelle. Ces disparitions se passent dans des milieux très différents (la forêt, les ruelles de la ville) et ont des conséquences opposées : dans un cas, elle entraîne l'explosion de la famille, dans l'autre, elle en resserre les liens.

Alors qu'au début de *Suzaku*, Kozo était l'un des personnages moteur du récit (il lance les dialogues, les cadrages sont construits autour de lui), ce personnage s'efface petit à petit après l'ellipse de quinze ans. Il ne parle plus, les plans sur lui sont liés à des moments de solitude où il reste perplexe et muet (la première partie du film est parsemé de ce type de plans). Lorsqu'il est inclus dans un plan regroupant plusieurs membres de la famille, il est comme absent, rejeté sur les bords du cadre et absorbé par ses pensées ou la lecture d'un journal. Les cadres « mal » construits, c'est-à-dire dont les bords coupent le corps des personnages, augmentent ce malaise. Kozo est d'ailleurs rarement « bien » cadré.

Lorsque Kozo s'en va avec sa sacoche, il traverse plusieurs portes symboliques (la porte de la maison, la porte du hameau, symbolisée par une arche verte, et la porte

¹³⁰ L'« enlèvement par les dieux » (kamikakushi 神隠し) est une expression japonaise pour expliquer la disparition inexplicable d'une personne ou d'un objet. Cette expression est liée à une véritable croyance.

de la vallée, symbolisée par le tunnel. Voir figure 16 : « Les « portes » dans *Suzaku* », p. 74) et semble retrouver sa place dans le monde jusqu'à être « absorbé » par lui : il se retrouve à nouveau *dans* l'image, et plus rejeté sur ses bords, mais sa silhouette diminue de taille jusqu'à ce qu'il se retrouve devant le tunnel fermé. La musique qui accompagne ce départ est d'une tonalité douce-amère qui suggère à la fois la nostalgie, la perte de quelque chose, et l'ouverture vers un nouveau départ possible mais le silence qui suit suggère lui davantage la disparition définitive. Comme nous le verrons dans les images qu'il a laissé, il semble avoir littéralement disparu dans la nature tout en étant resté bloqué dans la vallée, entre sa maison et le tunnel. Tout au long de son parcours pour quitter la vallée, la nature paraît l'englober : l'arche formée par la végétation de « la porte du hameau », les arbres de la forêt, l'herbe qui le dépasse lorsqu'il est devant la porte du tunnel.

La disparition de Kei dans *Shara* est plus soudaine. Il s'agit de la première scène du film. La caméra flotte, au ralenti, dans un atelier d'encre de Chine comme si elle témoignait d'une présence immatérielle. L'image, un peu sombre, est accompagnée du son léger d'une cloche, symbole du spirituel. La caméra sort dans un couloir donnant sur une cour intérieure, on entend un dialogue de jeunes garçons. La caméra flotte toujours au ralenti, accompagnée par la cloche, en explorant le couloir. Après une description des lieux, la caméra se retourne et filme deux garçons dans la cour qui nettoient une trace de charbon sur la jambe de l'un d'eux. L'image est maintenant surexposée. Cette surexposition, le ralenti, le flottement de la caméra et le son de la cloche créés un effet d'irréalité, présent dès le début mais plus fort ici. L'un des garçons se met à courir, l'autre le suit. On entend le premier pas puis le son d'ambiance est coupé, déréalisant les corps. La caméra se met à courir après eux dans un silence total. Le son d'une cloche accompagnant une prière apparaît en fondu et devient très présente. On traverse le labyrinthe de la maison pour arriver dans une



Fig.16 Les « portes » dans *Suzaku* (1997).

des rues du quartier. Coupe¹³¹. La suite est filmée avec une exposition « normale » et la caméra est plus stable, bien qu'elle oscille en suivant la course des garçons à travers les ruelles du quartier. Le son d'ambiance est à nouveau présent, le son de la cloche et de la prière disparaît en fondu. Ce plan suit les garçons dans plusieurs ruelles puis dans un parc et se termine sur un ralenti lorsqu'ils s'éloignent. Le son de la cloche revient en fondu sur le son d'ambiance après un court silence. Coupe¹³². La caméra retrouve les garçons courant dans une ruelle (avec un même type d'image que dans le plan précédent). Kei, devant, tourne dans une ruelle après avoir touché le capot d'une voiture. Shun touche le capot, se retourne pour suivre Kei mais il a disparu. La caméra s'arrête à l'entrée de la ruelle et observe Shun qui hésite. Shun finit par rejoindre ses parents sans vraiment pouvoir leur expliquer ce qu'il s'est passé et ils commencent des recherches.

La mise en scène de cette disparition déréalise les corps (ralentis, absence du son des pas) et la situation (ralentis, sous-exposition, surexposition, caméra flottante, absence du son d'ambiance, voire silence) tout en faisant appel au spirituel (caméra flottante, son de cloche et prières). On semble être dans une autre temporalité, peut-être un souvenir, mais la référence au spirituel fait penser à un temps surnaturel. La caméra flottante pourrait être la manifestation de la présence d'un dieu, comme l'un des personnages le laisse supposer en évoquant un enlèvement divin lorsque Shun rejoint ses parents. Kei disparaît ainsi dans les ruelles de Nara où il ne semble pas y avoir de véritable lieu, où l'on peut s'arrêter, mais seulement des espaces de circulation tel un labyrinthe. Il disparaît dans un interstice, un entre-deux – à la fois entre deux ruelles de Nara, entre deux regards de Shun et entre deux mouvements de caméra –, et semble « absorbé » par la ville.

¹³¹ Ce plan dure 04'40.

¹³² Durée : environ 01'30.

2.3.2. Des présences qui hantent les films.

Si Kozo et Kei semblent absorbés par le monde (la vallée ou la forêt) et par la ville, ils le sont également par le film. Ils disparaissent dans la coupe, le raccord au milieu du film, pour Kozo et dans un hors-champ surnaturel pour Kei. Puis, leurs présences semblent planer sur toute la suite des films, voire les hanter, et leur disparition impacte la matière même du film.

Avec le plan en noir et blanc de *La Danse des souvenirs*, Kawase insère dans le film l'idée que la pellicule, la bande vidéo, est en train de devenir (pendant le tournage) / est devenu (au visionnage) la mémoire de Kazuo Nishii et cela se fait en modifiant la matière même du film (bandes amorces, noir et blanc, grain). Les morceaux de bandes amorces qui encadrent ce plan en accentue l'aspect matériel : le film est un objet, manipulé par Kawase.

De la même manière, *Suzaku* est régulièrement « coupé » par des morceaux de bandes amorces, environ toutes les vingt minutes¹³³. Le film a été tourné en 35mm et Kawase met en scène cette esthétique de la pellicule, non seulement avec les morceaux de bandes amorces mais aussi avec des sautes dans les raccords (notamment après la découverte de la caméra). Le film *Suzaku*, en tant qu'objet, renvoi au film de Kozo retrouvé dans la nature. *Suzaku* pourrait être un film retrouvé au milieu des bois gardant la trace du tournage de ce film. Il s'agit d'un document.

D'autre part, si les morceaux de bandes amorces renvoient à la matérialité du film, ils sont aussi comme des renvois à ce qui manque, ce qui a disparu dans la rupture et dans les raccords : Kozo. Le film retrouvé de Kozo associe des plans de nature et des portraits, manifestant une présence au monde et un regard, comme un condensé de *Suzaku*. Il se présente comme un film « tourné-monté », une suite de moments filmés spontanément (on retrouve ici l'esthétique des premiers films de

¹³³ À 20'45, 39'30, 60'35 et 79'45. Le film dure 90 minutes.

Kawase). Ces bandes amorces manifestent une certaine présence au monde à travers et par le film.

Kawase utilise le même procédé dans *Shara* : le film est ponctué de morceaux de bande amorce, également toutes les vingt minutes environ, mais cette fois ils comprennent des décomptes, comme pour un nouveau départ¹³⁴. Ici, les bandes amorces ne sont pas liées à une mise en abîme du film dans le film mais plutôt à une autonomisation du film, comme un être vivant avec sa propre conscience qui chercherait à relancer la vie de la famille Aso après l'arrêt provoqué par la disparition de Kei. Le titre original, *Sharasōju*, renvoi au bouddhisme mais aussi à l'idée de double :

Il s'agit du nom d'un arbre qui occupe une place importante dans le bouddhisme : quand Bouddha est entré au nirvana (c'est-à-dire quand il est mort), il s'était allongé entre deux arbres sharasōju. Dans le bouddhisme, Sharasōju est aussi le symbole de la paire, du double. C'est pourquoi j'ai eu recours à ce symbole pour raconter la vie des deux frères, Kei et Shun, qui étaient comme deux miroirs se reflétant l'un l'autre au début, et aussi pour suggérer tous les grands dualismes qui ordonnent le monde (la vie et la mort, l'ombre et la lumière, le passé et l'avenir, etc...) et sur lesquels le film est construit.¹³⁵

Cette idée du double travail tout le film : après la disparition de Kei, Shun se met au dessin (il est en train de dessiner le portrait de Yu lorsqu'on le retrouve après l'ellipse) et durant tout le film il travaille sur le portrait de son frère disparu. À la fin du film, lorsqu'il a terminé le portrait de Kei et le présente à ce qui semble être un jury de fin d'étude, Yu lui donne un objet porte-bonheur dont elle a son propre exemplaire¹³⁶ : « Tiens, c'est pour toi. C'est toi. Celui-ci, c'est moi. Ce sont nos porte-

¹³⁴ À 20'47, 39'24, 60'37 et 79'43. Le film dure 101 minutes.

¹³⁵ Emmanuel Burdeau, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁶ De 77'41 à 79'20.

bonheur ». Yu échange les objets : « Gardons-les précieusement ». Shun a trouvé une nouvelle « moitié » en Yu.

Dans ce sens, la caméra flottante du film (très présente au début du film mais également par la suite) manifesterait le regard et la présence du frère disparu, transformé en esprit bienveillant dont le film serait la « matérialisation ». Et, à la fin, lorsque la vie reprend enfin son cours pour la famille Aso (amour entre Shun et Yu, naissance d'un nouvel enfant), l'esprit de Kei peut s'en aller. Ainsi, la caméra « documentaire » qui suivait l'accouchement du personnage joué par Kawase quitte la pièce où toute la famille est réunie pour partir dans le labyrinthe des maisons de Nara¹³⁷. Dans sa traversée, l'image est accompagnée au son par les dialogues du premier plan du film et par la cloche à nouveau. La caméra repasse dans la cour intérieure du début puis entre dans un couloir où une porte s'ouvre toute seule devant elle, donnant sur une vue sur les toits de Nara. Fond d'air, on entend légèrement le vent et les grillons. La caméra entame un demi-tour et s'élève au-dessus des toits. Silence. Par un fondu enchaîné, on passe à un survol de la ville de Nara sur lequel apparaît le générique (le vol continue de s'élever et survole la région de Nara). Ce mouvement d'envol de la caméra est également présent à la fin de *Suzaku* (la caméra part du visage de la grand-mère qui s'est endormie pour arriver sur une vue des montagnes), mais il y signifie davantage le songe et la mémoire d'une vie passée dans ce lieu (il est accompagné au son par une comptine chantée par des enfants) en enchaînant sur des fragments de films de famille¹³⁸.

Ces deux mises en scène de disparition et de présence des disparus à travers les films est à rapprocher des croyances de la religion shintō dans laquelle les esprits des ancêtres veillent sur la famille et font partie intégrante de la société. En effet, en échange des rituels effectués par les vivants pour aider les esprits à se purifier (qui

¹³⁷ De 94'10 à la fin du générique (101'00).

¹³⁸ De 83'50 à 87'00.

peuvent ainsi devenir des divinités ou *kami* 神), ces derniers leur apportent bonheur et protection (si les rituels ne sont pas effectués par les vivants, les esprits restent impurs et deviennent des démons)¹³⁹ :

La relation de l'ensemble des êtres vivants et divins reliera la société japonaise actuelle à une société "globale" et cosmique, c'est-à-dire une société qui nous permet de représenter une harmonie des hommes et de la nature.¹⁴⁰

Les esprits des ancêtres, comme les divinités, font donc partie intégrante de la société et participent de sa vie, que cela soit au niveau familial (pour les ancêtres, c'est pourquoi chaque famille possède un autel des ancêtres), au niveau local (pour les divinités locales) ou au niveau régional, voire national (pour les divinités les plus importantes). Naomi Kawase met peu en scène d'autel des ancêtres (seulement dans *Still the water*) ou de rite funéraire (en dehors des images de l'enterrement de Kazuo Nishii dans *La Danse des souvenirs*)¹⁴¹. Le spirituel et le lien aux ancêtres est davantage évoqué par les rites du quotidien, les fêtes et les cérémonies, et par la survivance à travers la transmission, comme l'évoque le dossier de presse de *Still the water* à propos de l'île d'Amami :

Il y a quelques années, j'ai appris que mes ancêtres étaient originaires de l'île d'Amami. C'est lors d'un voyage avec ma mère biologique et ma mère adoptive que ma grand-mère m'a fait cette révélation. Le sang qui coule dans mes veines trouve ses origines dans cette île. [...] C'est là que se font mes connections. La transmission de mère en fille, sans cesse renouvelée, traverse le temps. Au

¹³⁹ « Les dieux ou divinités offrent à leurs habitants le bonheur en échange des opérations des *matsuri* annuels [comme la fête de Basara] que font leurs vivants familiaux et locaux ». Setsuko Kokubo-Deguen, *Analyse du traitement rituel de la mort au Japon au sein des familles et des collectivités locales* [thèse de doctorat], sous la direction de Pascal Dibie, Université Paris VII, Paris, 2004, p. 310.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴¹ Le syncrétisme shinto-bouddhiste au Japon a amené à associer les rituels des deux religions. Ainsi, les rituels shintoïstes sont davantage suivis pour ce qui est lié à la vie (naissance, mariage) et les rituels bouddhistes pour ce qui est lié à la mort (rites funéraires). Les rituels de deuil allient rituels shintoïstes et rituels bouddhistes.

moment de ce voyage, je portais moi-même une nouvelle vie dans mon ventre. Cette vie, qui n'avait pas encore vu le jour, serait porteuse de mon héritage. Quelques années ont passé. En 2008, j'ai visité pour la première fois l'île d'Amami. Sur la côte sud, j'ai vu le village de mes ancêtres. Mon cœur a fait des bonds en m'imaginant ce qu'ils avaient pu vivre dans ce lieu.¹⁴²

Une transmission toujours soumise à l'impermanence des choses et au péril des disparitions, d'où ce son de cloche qui fait régulièrement retour dans les films de Naomi Kawase :

Du monastère de Gion le son de la cloche, de l'impermanence de toutes choses est la résonance. Des arbres *shara* la couleur des fleurs démontre que tout ce qui prospère nécessairement déchoit. L'orgueilleux certes ne dure, tout juste pareil au songe d'une nuit de printemps. L'homme valeureux de même finit par s'écrouler ni plus ni moins que poussière au vent.¹⁴³

Ces premières lignes du *Dit des Heike*, un classique de la littérature japonaise (cité dans *Suzaku* où les élèves l'étudient en cours¹⁴⁴), tient une place importante dans l'imaginaire japonais et sans doute inspire-t-il Naomi Kawase.

¹⁴² Dossier de presse de *Still the water*, np.

¹⁴³ *Le Dit des Heike* (*Heike monogatari* 平家物語), traduction du japonais par René Sieffert, Publications Orientalistes de France, Paris, 1971, p. 31, cité par Murielle Hladik, *op. cit.*, p. 69. *Le Dit des Heike* retrace la guerre entre les clans Minamoto et Taira (XII^e siècle). Il a été recueilli de la tradition orale par un moine au XIV^e siècle. Gion est un quartier de Kyoto, capitale impériale du Japon de 794 à 1868.

¹⁴⁴ De 36'38 à 36'48 : « C'est ainsi que l'impermanence des choses constitue le thème principal du début du célèbre récit épique "Le Dit des Heike" ». Texte prononcé par ce qu'on suppose être le professeur.

III – De l'impermanence des choses.

Depuis ses premiers films le travail de Naomi Kawase est hanté par l'idée de la perte et la représentation des cycles de la vie, comme des cycles de la nature. Si filmer est pour Kawase une façon d'interroger - tout en donnant une forme à - son lien au monde et à ses proches, c'est aussi pour elle un acte de résistance face au passage du temps et une manière de se créer sa propre mémoire. Alors que :

Pléthore de personnages de films japonais contemporains subissent le flux hypnotique de l'image qui les inscrit dans un présent continu, l'image est pour Kawase la possibilité de se construire une histoire et de s'inscrire dans le temps.¹⁴⁵

Il faut là aussi revenir à l'origine de son geste documentaire pour comprendre ce rapport au temps à travers l'image :

Il y a un terme en japonais, "mujō" [無常], qui désigne tout ce qui est éphémère, l'impermanence des choses. Je n'oublierai jamais ces premières images que j'ai filmées. Il y a un plan sur des tulipes, leurs tiges vertes et leurs fleurs rouges¹⁴⁶. Quand j'ai vu ces images projetées, j'ai non seulement vu la tulipe mais je me suis vue aussi, au moment où j'ai pris cette image.¹⁴⁷

La relation entre fleurs et impermanence est essentielle dans la culture

¹⁴⁵ Benjamin Thomas, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁶ Dans un entretien pour Téléràma (Laurent Rigoulet, mai 2009), à la question « Que seriez-vous devenue si vous n'étiez pas cinéaste ? » Naomi Kawase répond « Fleuriste ». Voir figure 17 : « Les fleurs dans les films de Kawase », pp. 82-83.

<http://www.telerama.fr/cinema/un-cineaste-au-fond-des-yeux-8-naomi-kawase,42905.php> [consulté le 21 septembre 2015].

¹⁴⁷ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles, *op. cit.*, p. 32.



Dans ses bras, 1992.



Escargot, 1994.



Le Soleil couchant, 1996.



L'Histoire des bûcherons, 1997.

Fig. 17 Les fleurs dans les films de Kawase (1^{ère} partie).



Dans le silence du monde, 2001.



Koma, 2009.



Genpin, la maternité dans les bois, 2010.

Fig. 17 Les fleurs dans les films de Kawase (2^{ème} partie).

japonaise¹⁴⁸. On pense notamment à la fête du *hanami*, qui, à la fois, célèbre l'arrivée du printemps (les cycles de la nature) et rappelle l'impermanence de toute chose :

Tout est passager et non-substantiel. Ainsi peut-on définir l'impermanence (sk. *amitya* ; jap. *mujō*) comme : “Caractère transitoire et périssable de tout phénomène composé. Tout ce qui est né de causes et de conditions est destiné à la destruction. L'impermanence affecte non seulement tous les êtres animés qui peuplent le samsara mais aussi tous les phénomènes qui composent l'univers, y compris ceux qui paraissent faussement stables à l'échelle du temps humain. La négation de l'impermanence des phénomènes, le sentiment de durée et le désir de permanence sont quelques-unes des causes principales de souffrance dans le *samsara* ¹⁴⁹”. Tandis que la philosophie occidentale part du problème central de la substance et de la substantialité, on peut dire que dans la pensée bouddhique le seul dessein est de prouver que l'être est non-substantiel. Alors que l'Occident pense qu'il y a une existence en soi et pour soi¹⁵⁰ et donc une permanence face à la multiplicité et au changement, dans la pensée bouddhique, le monde est en perpétuel mouvement, en permanente désagrégation et recombinaisons d'éléments.¹⁵¹

Cette définition du terme japonais “*mujō*” permet de saisir la distance qui sépare l'appréhension occidentale du temps et de l'être et son appréhension orientale.

¹⁴⁸ La fleur est un motif récurrent dans le cinéma japonais. Citons, par exemple, *Hana-bi* de Takeshi Kitano (はなび, 1997. Jeu de mot entre *hana* qui signifie « fleur » et *hanabi* qui signifie « feu d'artifice ». Rappelons qu'il s'agit de l'histoire d'un ancien policier qui réalise un hold-up pour rembourser des yakusas et partir pour un dernier voyage avec sa femme atteinte de leucémie. Le motif de la fleur revient souvent dans le film sous forme de tableaux réalisés par Takeshi Kitano lui-même) et *Vers l'autre rive* de Kiyoshi Kurosawa (*Kishibe no tabi* 岸辺の旅, 2015. Dans ce film, la chambre d'un des esprits rencontré par le couple dont on suit le voyage, est décoré de fleurs en papier glacé qui fanent à son départ pour l'autre monde). L'*ikebana* (生け花), art de la composition florale, est également une pratique importante au Japon.

¹⁴⁹ Philippe Cornu, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*, Seuil, Paris, 2001, cité par Murielle Hladik, *op. cit.*, pp. 68-69, note de bas de page n°32. Dans le Bouddhisme, le samsara est l'ensemble des cycles dans lesquels sont pris les êtres qui n'ont pas encore atteint l'éveil et le nirvana.

¹⁵⁰ C'est le *cogito* de la philosophie occidentale moderne.

¹⁵¹ *Ibid.*

Comme nous l'avons vu, filmer est pour Kawase une manière d'être au monde : d'expérimenter le réel, de questionner son lien à ceux qui l'entourent mais aussi de se construire une mémoire à travers l'image. Elle documente son passage dans ce monde, à la manière d'un Johan van der Keuken pour qui le tournage est également quelque chose de très physique :

[...] ce qu'on documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle de l'autre mais la mienne propre, c'est peut-être bien plus important de documenter le fait que l'on était là et comment.¹⁵²

Les films documentaires de Naomi Kawase sont ainsi travaillés par cette ambivalence entre construction d'une mémoire et conscience du caractère transitoire de toute chose. Nombre de ses titres de films font appel à cette idée de mémoire (construite grâce à l'enregistrement par l'image et le son) prise dans un mouvement éphémère : *La Concrétisation de ces choses qui volent autour de moi*, *Le Soleil couchant*, *La Mémoire du vent*, *Ombre*, *La Danse des souvenirs*, *Genpin*, *Chiri* (*La Maison de ma grand-mère*) qui signifie « poussière »¹⁵³. Le montage de la matière produite au tournage devient alors une forme de construction d'une mémoire, elle-même fragile et menacée de disparition.

Dans ses films de fiction, ce rapport à l'impermanence passe davantage par l'évocation de la mémoire des morts et la représentation des cycles de la nature. Les personnages portent un deuil qu'ils ne pourront dépassés qu'en faisant l'épreuve des éléments naturels. Le montage prend alors en charge cette rencontre, voire cette confrontation, entre les personnages et la nature.

¹⁵² Johan van der Keuken, « Le Comment du monde », in *Cahiers du Cinéma*, n°465, mars 1993, p. 79, cité par François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », Bruxelles, 2002, p. 213.

¹⁵³ Lorsqu'il n'y a pas de précision, il s'agit de traductions littérales des titres originaux.

3.1. Laisser une trace.

Suzaku se présente comme un document, la trace d'un passage et d'un mode de vie. À trois reprises, le récit s'arrête pour laisser place à un montage en série de portraits et d'instantanés de vie dans la vallée. Ces temps suspendus sont accompagnés d'une musique épurée, jouée au piano. La première série se trouve juste après l'annonce de la disparition du père et la découverte de la caméra¹⁵⁴. Cette séquence autonome n'apporte rien au récit, c'est un pur moment de contemplation. Kawase monte des portraits, de personnes seules ou en groupe, posés ou en mouvement. Certaines personnes, des habitants de la vallée, se retrouvent ainsi devant sa caméra comme devant un appareil photographique (voir figure 18 : « Série de portraits », p. 87) :

Pendant mes études, j'ai réalisé un film intitulé *Je me focalise sur ce qui m'intéresse*. C'était mon tout premier film en 8mm, et il était très influencé par les cours de photographie que je prenais à l'époque. [...] Dans ce film, j'avais choisi de filmer en plan fixe, comme s'il s'agissait d'une photographie. Ça m'a forcée à faire face à la personne qui se trouvait devant la caméra, pendant que j'étais en train de tourner. En tant qu'artistes, les photographies nous poussent à contempler, à regarder fixement les personnes ou les objets qui sont dans le champ.¹⁵⁵

Ce jeu entre esthétique photographique, par la saisie de « temps faibles » suivant l'expression de Raymond Depardon¹⁵⁶, et prise de vue cinématographique crée une

¹⁵⁴ De 48'03 à 50'10.

¹⁵⁵ Nicolas Bardot, « Entretien avec Naomi Kawase », 24 janvier 2012. [Consulté le 14 septembre 2015] www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Naomi-Kawase-14692.html.

¹⁵⁶ Raymond Depardon développe cette approche à contre-courant de l'« instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson qui a beaucoup influencé la photographie humaniste. On pense ici à la série de portraits de la fin de *Journal de France* (2012) ou aux portraits filmés d'Agnès Varda dans *Ulysse* (1982), films qui associent photographie et cinéma.



Fig. 18 Série de portraits dans *Suzaku* (1997).

forte impression de présent tout en se donnant comme un geste de documentation, de création d'archives de la vallée. Il s'agit de garder des traces d'un quotidien et des visages de ses habitants. Or, filmer un visage, c'est enregistrer l'image d'un être qui se sait mortel, qui a conscience de l'imminence de sa propre disparition. Par les regards dans l'objectif, ces images nous renvoient à notre propre finitude. La deuxième série de portraits de *Suzaku* est d'autant plus poignante qu'elle est insérée dans ce qui est sensé être la bobine laissée par l'oncle¹⁵⁷ (la troisième série relève davantage du film de famille). L'auteur des images lui-même a disparu. Face au passage du temps et à notre fin inéluctable, il existe deux attitudes possibles :

L'une qui rejette totalement les traces du temps, identifiés en premier lieu comme signes de la mort [...], et l'autre qui, au contraire, en valorise la contemplation [...]. La première attitude qui suppose une analogie avec le cycle de la vie humaine développe en quelque sorte une aversion contre les signes de la patine et de l'âge – une des tendances de la société contemporaine étant d'associer la beauté avec une éternelle jeunesse –, tandis que la seconde attitude qui donne à la patine une connotation positive, est à l'origine d'un regard renouvelé sur l'histoire et d'un désir de conservation des traces du passé. L'appréciation de l'ancienneté des choses implique un regard positif sur les marques du temps qui seront alors conservés avec autant de précautions que l'objet même.¹⁵⁸

L'omniprésence de la question de la trace et de la patine du temps dans les films de Naomi Kawase (utilisation de photographies, d'enregistrements sonores, d'archives pellicule ou vidéo) témoigne de son attitude face au temps. Par ce travail sur la trace, elle (re)construit son histoire tout en s'inscrivant dans le temps.

¹⁵⁷ De 77'17 à 78'12.

¹⁵⁸ Murielle Hladik, *op. cit.*, p. 14. Murielle Hladik part du travail de David Lowenthal, *The Past is a foreign country*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

3.1.1. L'Enregistrement comme manifestation d'une absence.

Cette volonté de Kawase de s'inscrire dans le temps en enregistrant le quotidien est liée à un manque :

Quand j'avais quatorze ans, mon grand-père est mort. Environ un mois avant sa mort, il m'a dit : "Prépare moi une cassette, je veux enregistrer pour toi quelque chose que tu pourras écouter quand je ne serai plus là. Prépare-moi une cassette". Mais je ne pouvais pas imaginer que mon grand-père allait mourir. J'ai eu peur qu'il meurt si je lui donnais la cassette. Je ne la lui ai pas donnée. Mais mon grand-père est mort un mois plus tard. Et il n'a pu enregistrer ni la cassette ni quoi que ce soit avant de mourir.¹⁵⁹

Ce qui s'inscrit également en creux dans les enregistrements de son quotidien avec sa grand-mère c'est aussi l'absence de ses parents. Et, lorsqu'elle décide d'aller à la recherche de son père et d'en faire un film, elle multiplie les effets de distanciation produisant un sentiment d'absence lié à la photographie (mais aussi à toute forme d'enregistrement), puisque si les photographies sont la trace d'un « ça a été », elles pointent également la disparition de ce qui y est représenté. Ainsi, la séquence des photographies prises dans son enfance du film *Dans ses bras* (voir figure 09, p. 50) dit autant sa présence dans les lieux de son enfance que la disparition de ce passé (voir 2.1.1. Recherche d'un père absent, pp. 46-53), comme le note Corinne Maury, il s'agit « d'éprouver l'absence des êtres par la présence physique *in situ* des photos¹⁶⁰ ».

Pour accentuer cet effet, elle joue sur l'esthétique de l'archive. À la fois en travaillant sur la matière même de ces enregistrements (grain de la pellicule, noir et blanc de l'image, ralentis, défauts de la bande magnétique, qualité médiocre des

¹⁵⁹ Propos de Naomi Kawase dans *Rien ne s'efface*, de 47'35 à 48'18.

¹⁶⁰ Corinne Maury, *op. cit.*, p. 58.

enregistrements sonores) et sur la désynchronisation entre l'image et le son pour supprimer l'effet de transparence et renvoyer chaque élément à sa nature d'enregistrement (et donc sa matérialité).

Dans ses « notes » documentaires, Kawase utilise régulièrement la désynchronisation entre l'image et le son, notamment des enregistrements au téléphone et des répondeurs. Dans *Regardez, le ciel*, elle monte des images, ralenties et en noir et blanc, de sa grand-mère brûlant des papiers dans un bidon avec le son d'un répondeur. Il y a ici un double effet de mise à distance dans l'image (noir et blanc et ralenti) et dans le son (enregistrement d'un enregistrement sur répondeur). Alors qu'un son de feu accompagne l'image, la voix mécanique du répondeur répète (accompagné de « bips » entre chaque message) :

À 9h39, le 10 avril. Vous avez deux messages. À 12h15, le 10 avril. Vous avez trois messages. À 12h58, le 10 avril. Vous avez quatre messages. À 14h21, le 10 avril. Vous avez cinq messages. À 14h21, le 10 avril. Vous avez six messages. À 18h12, le 10 avril. Vous avez sept messages. À 21h01, le 10 avril. Vous avez huit messages... Pas de nouveau message.¹⁶¹

Ensuite, Kawase enregistre son message d'accueil : « Bonjour, c'est Kawase. Désolé pour le répondeur. Laissez-moi un message s'il vous plaît après le "bip", je vous rappellerai¹⁶² ». Puis, elle l'écoute. Et, à nouveau le répondeur : « Vous n'avez pas de nouveau message¹⁶³ » accompagné de « bips ». Enfin, le répondeur reprend : « À 14h21, le 10 avril. Vous avez six messages. À 18h12, le 10 avril. Vous avez sept messages. À 21h01, le 10 avril. Vous avez huit messages¹⁶⁴ ». On entend une nouvelle fois le message d'accueil avant de passer sur un morceau d'amorce.

¹⁶¹ De 00'59 à 03'30. Dans toute cette sous-partie, c'est moi qui traduit de l'anglais à partir des sous-titres.

¹⁶² De 03'36 à 04'20.

¹⁶³ De 04'21 à 04'30.

¹⁶⁴ De 04'31 à 05'20.

Cette obstination dans la répétition des messages du répondeur marque une volonté de tenir à distance la personne qui laisse ces messages, sans doute Uno Kawase. La machine, le téléphone et le répondeur, est à la fois ce qui permet le contact et ce qui maintien à distance. L'accumulation des messages dit la recherche de contact d'un côté et la mise en absence de l'autre. Lorsqu'elle appelle son père à la fin de *Dans ses bras*, Kawase utilise à nouveau cet effet de mise à distance et en absence par l'enregistrement du téléphone, cette fois pour dire l'absence qui a marqué son enfance passée sans lui et accentuer l'intensité dramatique de ce contact.

Les deux messages sur répondeur du film *Dans le silence du monde*, qui suivent d'ailleurs la réutilisation de cette scène de premier contact avec son père, lui annonce le décès de son père (voir 2.1.1. Recherche d'un père absent, pp. 46-53). Ils sont suivis d'un lourd silence, puis, des « bips » que l'on entend légèrement. Ils signifient cette fois une absence définitive¹⁶⁵. Kawase réutilise ensuite l'enregistrement d'un répondeur dans une séquence de voyage en voiture sur l'autoroute d'une grande ville japonaise pour exprimer la même idée¹⁶⁶ : « Le numéro que vous avez composé est hors d'usage ou il n'est plus attribué ». Cette phrase est répétée plusieurs fois puis nous passons à la séquence chez le tatoueur.

Dans *Regardez, le ciel*, la séquence du répondeur est suivie par un plan ralenti de sa grand-mère jardinant, accompagné d'un bruit manifestement doublé. Le clignotement de l'image renvoi à la matérialité de la pellicule. Puis, vient une série de photographies accompagnée d'un véritable son d'ambiance, et retour sur le plan précédent, toujours accompagné d'un bruit doublé. Dans cet exemple, on voit le jeu de Naomi Kawase sur la relation entre le son et l'image. Leur disjonction rappelle l'artifice de l'enregistrement : ce que l'on voit et entend est une représentation, le sujet, Uno Kawase, en est absent. Ici encore la machine, la caméra, permet de

¹⁶⁵ De 05'08 à 06'27.

¹⁶⁶ De 27'19 à 29'28.

s'approcher malgré - ou tout en gardant - une certaine distance. Paradoxalement, tout en créant un effet de distanciation cette affirmation de la médiation technologique crée un sentiment de proximité entre le filmeur, le filmé et le spectateur en poussant « à contempler, à regarder fixement les personnes ou les objets qui sont dans le champ ».

3.1.2. Voir à travers le regard de l'absent.

Un film, pour Kawase, est la trace d'un rapport sensible au monde et filmer un acte de dédoublement :

Quand je filmais ma grand-mère, à la fois je la filmais et j'observais les sentiments que je ressentais. Il y avait donc une sorte de dédoublement. C'est quand j'ai fait cette découverte que je me suis dit que j'étais vraiment devenue quelqu'un qui pouvait réaliser des films. *Dans ses bras* est un film très subjectif qui laisse peu de place à l'objectivité mais, dans *Escargot*, j'ai réussi à découvrir cet autre moi.¹⁶⁷

L'idée de dédoublement est au cœur du film *Shara* mais elle était déjà mise en jeu dans la séquence de visionnage du film laissé par l'oncle dans *Suzaku*. Si *Shara* met en scène à certains moments la caméra et le film comme des matérialisations du regard du frère jumeau disparu, *Suzaku* met en scène les regards du spectateur et du filmeur qui se rencontrent autour du film. La séquence durant laquelle la famille va visionner le film¹⁶⁸ commence par un plan dans la cuisine, comme le premier plan du film et celui qui suit l'ellipse de quinze ans. Cette fois le quotidien a été bousculé : l'oncle a disparu et la famille va se séparer. Au cours du repas qui suit, Eisuke, le neveu, propose de visionner le film. Le plan suivant montre la famille, de face de

¹⁶⁷ Propos de Naomi Kawase lors des 16^e Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, cités par Amanda Robles, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁶⁸ De 74'04 à

manière qu'on ne voit pas le mur où le film est projeté, assise autour du projecteur. Michiru, la jeune fille, se lève et ouvre les rideaux. La projection est finie. La famille reste assise dans le silence autour du projecteur et écoute un disque aimé par Kozo (thème musical principal du film). Commence alors la séquence des images tournées par Kozo. Cette ellipse, entre le repas et la fin de la projection, crée une attente tout en désamorçant l'aspect dramatique de la projection : les membres de la famille ont des expressions apaisées, ce qu'ils ont vu semble les avoir ravis. Ce plan renvoie également à sa place le spectateur en tant que regardant des images (projetées dans une salle de cinéma). Cet effet miroir et l'introduction des images tournées par Kozo par la musique qu'il a écouté avant de partir, met le spectateur dans une situation de réceptivité émotionnelle tout en lui faisant prendre conscience de sa place de spectateur face à un film. Aussi, il ne s'agit pas tant de regarder des éléments du monde enregistrés sur pellicule que de contempler un regard sensible sur le monde. Là encore, l'esthétique de la pellicule (sans le son synchrone) et le son de disque vinyle renvois à la matérialité de l'image et du son. Le son de disque vinyle disparaîtra à la fin des images de nature, lorsque le montage passe à la série de portraits. Cette disparition du « son vinyle » entraîne le montage vers une forme d'abstraction. La projection du film de Kozo est un prétexte pour montrer d'autres portraits des habitants de la vallée, nous ne sommes plus tout à fait dans la contemplation de son geste filmique, mais dans celui de Kawase. Elle nous montre son attachement à cette vallée, à ce corps social en voie de disparition, à travers le regard de Kozo puisque : « tandis que le fragment renvoie à un corps, une totalité disparue, la trace ne renvoie qu'à elle-même et au geste qui l'a fait naître¹⁶⁹ ». Cette séquence est autant un montage de fragments (les portraits) que de traces (enregistrements sur pellicule).

On retrouve ici l'idée de double puisque le regard et le geste filmique de Kozo correspondent au regard et au geste cinématographique de Kawase (et peut-être de

¹⁶⁹ Murielle Hladik, *op. cit.*, p. 23.

son chef opérateur). De plus, le regard du spectateur se superpose au regard de la famille puisque le montage de ce film en 8mm dans *Suzaku* est justifié scénaristiquement par la séance qui suit le repas. D'autre part, ce film est voué à la disparition, comme son auteur et les villageois, comme *Suzaku* et ses spectateurs. Ce n'est que par la trace qu'il laissera dans nos mémoires qu'il perdurera.

3.2. La mémoire des morts.

La disparition de Kozo dans la nature est un retour dans le monde des esprits. En effet, dans la religion shintō, les esprits des morts ne rejoignent pas un paradis hors de l'espace terrestre mais rejoignent un monde des esprits qui ne fait qu'un avec la nature. Ainsi, la frontière entre le monde des vivants et le monde des esprits est très poreuse et les deux font partie d'une même société. Il n'y a pas de séparation, voire d'opposition, entre nature et culture comme en Occident mais une complémentarité :

Le culte de la nature faisait naître dans nos âmes un immense amour de notre pays, le culte des ancêtres, génération après génération, liait la nation entière à la famille impériale, source originelle. Le pays nous est plus qu'une terre, plus qu'un sol riche en or et en grain. C'est le séjour sacré de nos dieux, des esprits de nos ancêtres.¹⁷⁰

Dans le *Kojiki* (古事記)¹⁷¹, le plus vieil écrit japonais connu relatant la création du monde et du Japon, le couple Izanami-Izanagi (イザナミ et イザナギ) crée les principaux dieux et déesses, les îles, les montagnes, les fleuves, la lune, etc. Née d'un

¹⁷⁰ Inazō Nitobe, *Bushidō, l'âme du Japon*, traduction du japonais par Emmanuel Charlot, Budo Éditions, Noisy sur École, 2012 [1997, 1900 pour le texte original, 2000 pour la traduction française], p. 25.

¹⁷¹ Le *Kojiki* est un ouvrage fondamental de la religion shintō puisqu'il explique la naissance des dieux et des divinités. Il date du VIII^e siècle.

œil d'Izanagi, Amaterasu (天照大神), déesse du soleil, confie la gouvernance du Japon à ses descendants, qui donneront naissance au premier empereur du Japon. Les divinités, les éléments naturels et les humains sont « liés par le sang ». Et, comme nous l'avons vu, grâce aux rituels exécutés par les vivants, les esprits des défunts deviennent des divinités locales puis régionales. Les divinités, les ancêtres et les vivants forment une même société englobée dans la source matricielle de la nature :

[...] la naissance de la ville en Occident s'accompagne de l'enceinte, « c'est-à-dire d'une distinction radicale vis-à-vis de la nature alentour¹⁷² ». Au Japon, au contraire, [...] les villes se sont construites en prenant pour point de mire, bien plus que pour enceinte, certaines montagnes, reliefs saillants du « domaine des dieux¹⁷³ » qui, significativement, appartient au même monde que celui que foulent les humains. Les maisons individuelles elle-même se sont érigées selon le principe de « l'emprunt de paysage¹⁷⁴ » qui occulte la ville par une haie et met ainsi le microcosme privé en relation directe avec le macrocosme de la « grande nature¹⁷⁵ ». La ville, simple agrégat artificiel de constructions humaines, n'a pas d'importance par rapport à cette réelle centralité mythique, géographiquement à la périphérie, qu'est la nature matricielle.¹⁷⁶

Culte des ancêtres, pratique des rites et respect de la nature sont donc étroitement liés dans la religion shintō et dans l'imaginaire japonais. Les morts font tout autant partie de la société que de la nature mais, pour s'approcher au plus près du sacré, il faut s'enfoncer dans la nature.

¹⁷² Auguste Berque, *Du geste à la cité, formes urbaines et lien social au Japon*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », Paris, 1993, p. 233.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Benjamin Thomas, *op. cit.*, pp. 247-248.

3.2.1. Ritournelle et territoire.

La Forêt de Mogari est l'histoire de deux deuils, ceux de Shigeki, qui a perdu la femme qu'il aimait, et de Machiko, qui a perdu son enfant. Un périple au cœur de la forêt va leur permettre de se sentir à nouveau vivant. *Mogari* (殯) est un mot japonais ancien signifiant « le temps ou le lieu du deuil ». On retrouve dans le choix d'un mot ancien et dans son sens, cet écho du passé.

Dans le film, comme dans de nombreux films de Kawase, le souvenir de la personne disparue est associé à une ritournelle. Erik Bulloot analyse cette présence de la ritournelle dans les films de Naomi Kawase (en dépassant le seul élément sonore pour y ajouter les répétitions de plans de sa grand-mère, de fleurs, de montagnes, etc.)¹⁷⁷ comme volonté de s'inscrire dans les paysages de la province de Nara, ville natale de la cinéaste, puisque : « “On appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire¹⁷⁸”. La ritournelle selon Deleuze et Guattari, est un marquage pour délimiter un territoire et le franchir¹⁷⁹ ». Cependant, il semble que la ritournelle, prise d'un point de vue strictement musicale, est pour Kawase une ouverture vers le territoire du souvenir plutôt que la manifestation d'un attachement à un territoire géographique (comme dans le plan de *Suzaku* où la comptine introduit une séquence de film de famille, tout en passant effectivement par un plan des montagnes de la vallée).

Dans *La Forêt de Mogari*, Shigeki joue le thème principal du film au piano¹⁸⁰. La scène est introduite par un plan sur une clochette, dont le son fait appel au spirituel (on a appris dans la scène précédente que sa femme est décédée), et un plan de couché de soleil sur une montagne, suggérant les cycles de la nature et un

¹⁷⁷ Erik Bulloot, « 5. La ritournelle », in *op. cit.*, pp. 89-91.

¹⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 397.

¹⁷⁹ Erik Bulloot, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁰ De 22'14 à 24'50.

territoire. Assis au piano, Shigeki pianote, le visage de la femme assise à côté de lui n'apparaît qu'après un mouvement de tête de Shigeki. Ils jouent ensemble : elle, les accords, lui, la mélodie. Au moment de jouer le pont musical, Shigeki fait une fausse note. La femme le reprend et lui montre la phrase musicale correcte, qu'il joue à son tour, cette fois sans se tromper. Ils reprennent la ritournelle ensemble sur un rythme plus soutenue, joyeux. Le cadre passe de leurs mains sur le clavier à leurs visages, laissant les mains hors-champ. La femme se lève, son mouvement est suivi par la caméra. Le visage de Shigeki se retrouve juste sur le bord en bas du cadre. La caméra ne bouge pas et la femme sort du champ mais on entend toujours les accords accompagner la mélodie. La caméra recadre sur le visage de Shigeki et la ritournelle s'arrête sur un accord, laissant la tension de la mélodie non résolue. La ritournelle reste en suspens alors qu'un silence lourd s'installe et que le visage de Shigeki plonge dans une sorte d'absence. Il prononce le nom de son épouse, « Mako ». Puis, il reprend seul la mélodie extrêmement lentement, de façon très mélancolique. Le son d'ambiance nocturne apparaît. Ce plan est suivi d'un plan sur une fleur et d'un plan sur Shigeki tenant dans ses mains la photographie de Mako, dont il prononce le nom. Dans cette scène, la ritournelle est associée au souvenir de son épouse et au moment où elle lui a appris cette mélodie au piano. Par l'intermédiaire de cette mélodie, il revit un moment passé avec elle.

La ritournelle reviendra sous une forme différente, extradiégétique, lors de la scène de cache-cache dans les cultures de thé, pour souligner par contraste la joie du jeu et par son développement accompagner le développement du lien entre Shigeki et Machiko, tous les deux touchés par un deuil. Puis, à la fin du film, par l'intermédiaire d'une boîte à musique¹⁸¹. Arrivés au cœur de la forêt, au bout de leur

¹⁸¹ De 76'50 à 90'08. On peut noter que cette scène commence par un faux raccord regard : au début du plan Machiko semble regarder Shigeki qui, dans le plan précédent, s'était rapproché de la tombe, en réalité la suite du plan nous montre que Shigeki est accroupie à côté d'elle. Ce faux raccord regard nous entraîne dans le fantastique en dématérialisant le corps de Shigeki qui semble pouvoir être à plusieurs endroits en même temps.

périple pour rejoindre la tombe de Mako, Machiko découvre cette boîte à musique que Shigeki transportait dans son sac. Machiko tourne la manivelle. Cette version de la ritournelle est plus enfantine, elle renvoi au deuil porté par Machiko. Au cours de cette scène, elle observe Shigeki puis l'aide à réaliser un rituel qui mettra fin à son deuil. En effet, on apprend plus tôt que Mako est décédée depuis trente-trois ans. Or, « les japonais croient qu'après le service commémoratif de la 33^{ème} année, l'âme du mort devient celui des ancêtres et aussi que l'âme pure des ancêtres devient celui des divinités territoriales¹⁸² ». Lorsque Machiko écoute à nouveau le son de la boîte à musique, elle semble dépasser son propre deuil. À la fin de la scène, elle tend la boîte à musique vers le ciel comme une offrande. À cette offrande répond un plan de la forêt, animée par le bruit du vent et les chants des oiseaux. La ritournelle est reprise en extradiégétique au piano et le générique commence.

On le voit, dans ce film, la ritournelle est associée au souvenir d'une personne que les personnages ont perdus mais elle se transforme avec la traversée du territoire. Comme nous l'avons vu, territoire et mémoire des morts sont intimement liés dans la culture japonaise, puisque le territoire est le « séjour sacré » de leurs ancêtres. Ainsi, traverser le territoire c'est aussi traverser une mémoire et, dans *La Forêt de Mogari* (on le rappelle : « mogari » veut dire à la fois temps et espace du deuil), cette relation entre mémoire, territoire et spirituel est prise en charge par la ritournelle. La traversée à lieu autant dans l'espace géographique de la forêt que dans la mémoire spirituelle des lieux et la mémoire personnelle des personnages.

3.2.2. Des apparitions.

La mémoire des lieux et la mémoire personnelle de Shigeki semblent littéralement prendre corps dans l'espace physique lors des apparitions de Mako. Sa

¹⁸² Setsuko Kokubo-Deguen, *op. cit.*, p. 15.

première apparition, près du piano, n'est pas donné d'emblée comme tel. Elle est assise au piano alors que Shigeki regarde vers l'extérieur. Il s'assoit et ne la remarque qu'après avoir joué une première note. Il tourne alors son visage, qui s'illumine, vers elle et un mouvement de tête de Shigeki permet au spectateur de découvrir le visage de Mako. Ils sont tous les deux habillés de blanc mais le visage de Mako est dans la lumière alors que celui de Shigeki est dans l'ombre. Le contraste est aussi augmenté par la différence d'âge visible et les couleurs des cheveux et des peaux. Ils se détachent tous les deux du fond sombre de la pièce. Lorsque Mako quitte le plan celui-ci perd en lumière. Shigeki se retrouve seul, le visage dans l'ombre sur un fond quasiment noir. Ce jeu sur la lumière mais aussi sur les accords qui continuent d'accompagner la mélodie alors que Mako s'est levée et sa présence que Shigeki ne remarque que lorsqu'il joue une première note en font une scène fantastique, mise en scène très sobrement.

Une seconde apparition de Mako à Shigeki a lieu dans la forêt, au milieu d'une clairière¹⁸³. Machiko et Shigeki ont passés la nuit autour d'un feu de camp. Shigeki se réveille et voit une chose vers laquelle il se dirige. Coupe. Un tronc d'arbre bouche le centre de l'écran. Par un mouvement de caméra, une femme, de dos, apparaît derrière le tronc d'arbre. Elle marche et s'arrête. La caméra s'approche, Shigeki entre dans le cadre (raccord dans le mouvement avec le plan précédent) et la rejoint. Il fait le tour de la femme, toujours dos à la caméra, et lui touche le visage pour vérifier la réalité de sa présence. Ils se mettent à danser maladroitement. Le plan n'est accompagné sur toute sa durée que du son d'ambiance et d'un bruit d'eau. La caméra s'approche à nouveau. Shigeki murmure la ritournelle. Coupe. Raccord sur Machiko qui regarde dans la direction de Shigeki avec un regard quasiment neutre, teinté d'une légère bienveillance. Coupe. On ne saura pas si elle a vue Mako, on suppose que non. Les deux apparitions sont filmées en un seul plan, avec un « montage dans

¹⁸³ De 67'27 à 70'24.

le plan » (alternance mains/visages dans la première, changement d'échelles de plan dans la seconde), pour en accentuer l'aspect fantastique, en jouant la carte du réalisme (ici, un réalisme presque bazinien du « montage interdit¹⁸⁴ »). Un découpage de ces scènes en plusieurs plans en aurait diminué la force. L'apparition de Mako, au milieu du plan, derrière la tête de Shigeki ou derrière le tronc d'arbre, et sa sortie dans la pénombre, pour la première apparition, lui donne une présence à la fois physique et spectrale. Elle est à mi-chemin entre les deux mondes.

Kawase met à nouveau en scène plusieurs apparitions dans *Hanezu*¹⁸⁵. Dans le film, plusieurs strates de temps se superposent à l'image des recherches archéologiques du vieux Yochan sur la cité ancienne de Nara¹⁸⁶ : le temps mythique de l'histoire des monts Kagu (香具山), Unebi (畝傍山) et Miminashi (耳成山) ; le temps historique du jeune homme mobilisé qui doit quitter sa femme et son jeune enfant ; et le temps présent, contemporain, du trio amoureux Takumi, Kayoko et Tetsuya. La première apparition a lieu dans le cimetière¹⁸⁷. Takumi est debout face à une tombe, on aperçoit une silhouette, en costume militaire, cachée par son visage et son torse. Par un mouvement de caméra, le militaire apparaît (il s'agit du grand-père de Takumi que l'on vient d'apercevoir dans l'album photo feuilleté par son père). Il regarde fixement Takumi mais lui ne semble pas le voir. Takumi quitte le cimetière. Coupe. Dans la scène suivante, le montage alterne scène du présent et scène des années 1940 en jouant sur des raccords de lieu et de regards pour passer d'un temps à un autre. Takumi rentre dans l'enceinte d'un temple, passe derrière une

¹⁸⁴ André Bazin, *op. cit.*, pp. 49-61. La théorie du « montage interdit » préconise de ne pas avoir recours au montage (et donc au découpage) lorsque l'enjeu d'une scène consiste dans la rencontre de deux éléments, au risque d'en diminuer la force. Les spectateurs étant habitués au trucage par montage, ils se rendraient tout de suite compte de l'artificialité de la situation.

¹⁸⁵ De 49'41 à 51'57.

¹⁸⁶ Nara a été la première capitale du Japon de 710 à 794. Avec l'établissement de cette nouvelle capitale, le Japon sort de sa période archaïque. Durant cette période de stabilité se développent la littérature et les arts, sous une forte influence chinoise.

¹⁸⁷ De 36'54 à 38'33.

stèle et réapparaît. Coupe. Une femme quitte le militaire, visiblement parce qu'elle le désapprouve. Coupe. Elle franchit la porte du temple par laquelle est entré Takumi. Coupe. On retrouve Takumi qui n'a pas bougé, il cherche quelque chose autour de lui, désappointé. Un jeune garçon apparaît en courant. Coupe. Contre-champ sur le jeune garçon. Il repart en courant. Coupe. Retour sur Takumi qui le cherche autour de lui. Le son de pas qui se poursuit sur ce plan suggère qu'il ne l'a pas vu partir. Contrairement aux apparitions de *La Forêt de Mogari*, ce montage de la scène du temple tire parti de l'ambiguïté du montage. En dehors du militaire et de la femme, les personnages ne se retrouvent jamais dans le même plan. Ainsi, si le montage crée une mise en relation, ils peuvent ne s'être jamais rencontrés. Le jeune garçon n'apparaît dans le même cadre que Takumi que très rapidement et on ne voit qu'une petite partie de ses cheveux (pas assez pour que le spectateur en ait conscience). On apprendra par la suite que le jeune garçon est Yochan enfant dont le militaire a éveillé l'intérêt pour les vieilles pierres et l'ancienne capitale Nara.

La seconde apparition a lieu dans une clairière¹⁸⁸. Le vieux Yochan y rencontre le militaire. Ils échangent quelques mots sur l'époque où ils se sont connus, comme si ce moment était dans la continuité de leur quotidien, puis le militaire part.

Cet espace de la clairière, où apparaît également Mako pour la seconde fois, est l'équivalent d'une scène de *nō* (能). La scène traditionnelle de *nō* est carrée, couverte et reliée (« côté jardin ») aux coulisses par un corridor d'accès dont l'entrée est dissimulée par un rideau. Derrière la scène principale, une petite scène accueille les musiciens, et sur son côté (« cour »), une autre scène accueille le chœur. Trois pins sont plantés le long du corridor et un autre pin est représenté en fond de scène. La représentation des divinités ou du retour des morts est un thème coutumier dans le théâtre *nō*¹⁸⁹. D'autre part, dans l'œuvre de Zeami (1363-1443), qui a développé et

¹⁸⁸ De 49'41 à 51'57.

¹⁸⁹ Une autre particularité de la relation entre la culture japonaise et le « montage » est liée à la structure des pièces *nō* représentant des divinités racontant leurs histoires. En effet, ces histoires sont racontées dans le

donné ses lettres de noblesse au nō, l'espace vide, le jardin abandonné ou la ruine, est le paysage idéal de la représentation :

Il ne s'agit pas à proprement parlé de vestiges, car il ne reste parfois que très peu de traces, mais c'est le lieu qui reste focalisateur et médiateur d'une histoire passée révolue, effacée. Sur le lieu se cristallise l'essence même de l'histoire. La rémanence d'une ancienne construction est utilisée comme un procédé stylistique ; le lieu où se produit l'apparition est comme un "espace blanc", vide, en latence d'être rempli à nouveau par la mémoire.

Cet espace vide est donc utilisé comme un dispositif structurel du rêve et de la mémoire. Ce dispositif scénique rend immanente l'absence, la met en scène, lui donne un corps passager qui à nouveau lui aussi disparaîtra lorsque la représentation sera terminée, car la forme théâtrale est elle-même, par essence, évanescence. L'essence de l'histoire se cristallise sur le lieu où il ne reste rien. Le vide, l'absence de toute substance matérielle stimule la mémoire et l'imagination. C'est à partir de l'*absence*, sur l'espace laissé vacant, que revient à notre mémoire la présence de ces monuments aujourd'hui disparus, de temples ou de jardins dont il ne reste plus aucune trace.

Le dispositif scénique de la ruine, comme lieu d'apparition, est symptomatique de la structure de la plupart des œuvres de Zeami, et en particulier, des pièces de fantômes. Le déroulement de la pièce s'articule entre deux périodes différentes et donc, sur une dislocation du temps et de l'espace.¹⁹⁰

Hanezu se déroule dans un espace unique, la commune de Kashihara (橿原市, préfecture de Nara)¹⁹¹, mais entrecroise les temps. L'espace de la clairière est un lieu vide où la mémoire et l'imaginaire peuvent se manifester. Lors de ces apparitions, il

désordre, sans organisation chronologique, pour impressionner le spectateur par leur aspect « surréaliste » (il s'agit d'un adjectif anachronique, puisque les débuts du nō datent du XV^e siècle, mais il correspond à l'effet recherché).

¹⁹⁰ Murielle Hladik, *op. cit.*, p. 60. C'est Murielle Hladik qui souligne.

¹⁹¹ C'est à Kashihara que se trouvent les trois monts du mythe cité dans le film. La commune est aussi considérée comme le lieu d'apparition de l'empereur Jimmu (神武), premier empereur mythique du Japon, au VIII^e siècle avant J.-C.

est difficile de faire la part entre l'imaginaire des personnages et celle de la mémoire du lieu. On reconnaît dans *Hanezu* cette forme de dislocation du temps qui ne suit plus un écoulement linéaire mais s'enchevêtre en plusieurs strates, comme dans la scène du temple.

La dernière apparition du militaire a lieu à la fin du film¹⁹². Alors que Takumi marche dans la campagne, un mouvement de caméra dévoile la présence du militaire marchant à ses côtés. Ils finissent par adopter le même pas. Les bruits de pas du militaire sont absents alors que ceux de Takumi sont très présents. En voix off, leurs deux voix d'hommes récitent l'histoire des monts Kagu, Unebi et Miminashi, avec un léger décalage créant un effet de strates : « Le Mont Kagu aimait le Mont Unebi. Le Miminashi était son rival en amour. C'est ainsi depuis le temps des dieux. Dans l'éphémère, aujourd'hui comme hier, les hommes se disputent leur femme ». Le militaire s'arrête, fixe Takumi qui ne l'a pas vu, et disparaît de l'image puisque la caméra suit Takumi qui continue à avancer. Le présent se déroule sous le regard du passé (des ancêtres et des divinités)¹⁹³. Là encore, il s'agit d'un plan unique. Différents temps sont présents sans vraiment se rencontrer. Ils se superposent dans l'image et dans le son sans vraiment avoir d'influence les uns sur les autres.

Ce rapport au spirituel, qui tire les films vers le fantastique, est très présent dans le travail de Kawase. Le titre original de *Still the water* est *Futatsume no mado* qui signifie, littéralement, « la deuxième fenêtre sur l'invisible ». La perception du monde pour Kawase se double donc d'un invisible, de présences avec lesquelles nous

¹⁹² De 79'26 à 80'28.

¹⁹³ Dans un entretien pour filmdeculte.com, Kawase évoque ce regard : « *Hanezu* est la première de vos fictions dont vous avez signé la photo. Comment avez-vous abordé cette tâche en particulier ? J'ai beaucoup utilisé de gros plans. Il s'agissait de donner le point de vue de quelqu'un, de refléter ses sentiments. Mais j'ai intentionnellement refusé de définir qui était ce « *quelqu'un* ». Ça peut être Kayoko, ça peut être les esprits de gens morts. Je voulais que ce point de vue reste anonyme pour qu'il puisse également représenter les yeux et les sentiments de la nature, qui n'a peut-être pas d'âme mais qui a des sentiments et des intentions qui sont forts ». C'est Nicolas Bardot qui souligne. Nicolas Bardot, « Entretien avec Naomi Kawase », 24 janvier 2012. www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Naomi-Kawase-14692.html [consulté le 14 septembre 2015].

ne pouvons entrer en contact qu'en faisant l'expérience sensible de la nature.

3.3. La nature comme épiphanie.

Dans ses films, qu'il s'agisse de documentaires ou de fictions, Naomi Kawase multiplie les plans de nature. Elle monte aussi bien des plans d'insectes avec des plans de montagnes que des plans de fleurs et de ciel. Les plans du soleil et de la lune sont également omniprésents. Ce mélange des échelles (du cosmos quasiment au microscopique) et des règnes (minéral, végétal, animal¹⁹⁴) dénote un refus de hiérarchisation des éléments naturels. En montant les images et les sons de tous ces éléments naturels, elle construit un univers global auquel tout participe. Elle décentre les histoires qu'elle raconte pour les inclure dans un temps qui dépasse l'échelle humaine. Ce refus de l'anthropocentrisme est typique des représentations japonaises de paysages dans lesquelles l'homme est généralement un petit élément pris dans une nature dont l'échelle le renvoie à une place secondaire, notamment dans les œuvres du Yamato (*yamatoe* 大和絵), considéré comme le style classique des arts picturaux japonais¹⁹⁵ :

Ces œuvres témoignent toutes de l'intérêt grandissant du peintre pour la nature au détriment de l'homme. Ce dernier est à peine visible ou sa présence seulement suggérée par quelque édifice. Des nappes de brume et d'eau organisent la composition en plans superposés et éloignés, accentuant l'effet monumental des

¹⁹⁴ Cependant, en dehors des insectes et des araignées, il existe peu d'animaux dans le bestiaire de Naomi Kawase : des oiseaux dans *Hanezu*, une chèvre abattue dans *Still the water*.

¹⁹⁵ « Vers la fin du Xe siècle, le style de la peinture du Yamato (*yamatoe*) supplante la peinture de style chinois (*karae* 唐絵) ». Christine Shimizu, *L'Art japonais*, Flammarion, coll. « Tout l'Art/Histoire », Paris, 2001 [1997], p.143. Ce style *yamatoe* s'autonomise de l'influence chinoise pour créer un style pictural japonais. Il se développe notamment autour de « trois principales catégories : peintures de saisons (*shikie* [四季絵]), peintures de paysages célèbres du Japon (*meishoe* [名所絵]), peintures des fêtes et cérémonies mensuelles (*tsukinamie* [月並み絵]) ». *Ibid.*, p. 143.

falaises et des rochers.¹⁹⁶

Dans le même temps, certains gros plans de Kawase sur des branches, des fleurs des insectes ou ses plans sur le soleil et la lune peuvent être rapprochés d'une autre tradition picturale qui se développe au XV^e siècle, celle de l'école Kanō¹⁹⁷ :

Les éléments jugés secondaires dans les peintures murales du Kanga, comme les fleurs ou les oiseaux, deviennent ici les thèmes centraux de la composition et s'organisent autour d'un pin ou tronc sinueux et d'une cascade rectiligne. Ces motifs de grande dimension [...] sont disposés au premier plan, réduisant la profondeur de l'espace et créant un mouvement articulé qui évite au regard d'être attiré par les lointains.¹⁹⁸

Le montage de ces différents plans renvoie donc également à deux courants picturaux japonais où la nature est au centre de la représentation. La variation entre les échelles et l'absence d'êtres humains dans ces images interroge notre place dans la nature. Contrairement à la culture judéo-chrétienne où la nature a été créée pour être dominée par l'Homme, dans la culture japonaise l'être humain n'a pas de droit sur la nature. C'est une entité autonome avec laquelle il doit cohabiter en tant qu'élément de cette nature (on pense notamment aux catastrophes naturelles régulières dans l'archipel¹⁹⁹). Et, c'est en allant au cœur de cette nature que l'être humain peut retrouver quelque chose d'une force originelle.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 220. La brume est ainsi souvent présente dans les plans de montagne de Naomi Kawase.

¹⁹⁷ École fondée par Masanobu Kanō (1434-1530).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹⁹ Le terme japonais pour « nature », *shizen* (自然), signifie « ce qui est sa propre cause ».

3.3.1. Les lieux du spirituel.

Contrairement à la culture occidentale où la recherche de la nature est liée à la solitude, au Japon, aller vers la nature c'est rechercher le renouveau d'un lien :

Au Japon, se diriger vers la marge que représente la nature n'est donc absolument pas une posture individualiste, cela ne traduit pas une velléité d'isolement délibéré. Au contraire, depuis que la ville ne semble plus capable de puiser à la source de la nature alentour un peu de l'esprit de cohésion qui en faisait un lieu relationnel, l'élan qui pousse vers la nature est une recherche du sentiment d'appartenance qui fait désormais défaut à l'espace urbain.²⁰⁰

Les fictions de Naomi Kawase sont en majorité tournés dans des espaces naturels, à l'exception de *Shara*, tourné dans Nara, *Les Lucioles* (*Hotaru* 火垂, 2000) et *Les Délices de Tokyo* (*An* あん, 2016), tous deux tournés à Tokyo. Elle filme les montagnes et les forêts de la région de Nara dans *Suzaku*, *Hanezu*, *La Forêt de Mogari*. Les premiers plans de *Suzaku* et de *La Forêt de Mogari* sont d'ailleurs les mêmes : une vue en plongée sur une forêt agitée par les vents. L'apparition de l'hélicoptère à la fin de *La Forêt de Mogari* nous permet de mesurer le parcours réalisé depuis le premier plan, d'un point de vue surplombant nous sommes passés au cœur de la forêt. Nous avons fait l'expérience de la matière végétale, de la boue et du spirituel. Avec *Still the water*, Kawase s'est tournée vers l'autre pôle du sacré de la religion shintō :

[...] au printemps, les dieux de la montagne descendent vers le domaine des hommes, où ils deviennent dieux des rizières ; et à l'automne, ils accomplissent le processus inverse. Ce "voyage" des dieux [...] symboliserait le rapport cyclique de la nature et de la culture dont la commutation périodique serait marquée, au

²⁰⁰ Benjamin Thomas, *op. cit.*, p. 254.

printemps et à l'automne, par les jours festifs de l'“accueil” ou du “renvoi” des dieux voyageurs.²⁰¹

Une bipolarisation homologue fait de la mer l'origine d'un grand nombre de dieux. Cette homologie s'exprime directement dans la langue par le doublet *oku* [奥]/*oki* [沖] : le “fond” (de la montagne), *oku*, et la “haute mer”, *oki*, proviennent de la même racine verbale. Ainsi, de part et d'autre [...], la montagne et la mer bipolarisent le sacré.

En suivant cette double bipolarisation, on peut classer les fictions de Kawase en trois catégories : les films de montagne (*oku*), les films de ville (là où vivent les hommes) et le film de mer (*oki*). Il serait alors intéressant d'étudier les trajectoires de ses personnages puisqu'aller vers l'*oku* ou l'*oki* c'est se rapprocher du sacré et du mythique²⁰² (comme Shigeki et Mako dans *La Forêt de Mogari*) alors qu'aller vers la ville c'est se rapprocher de la culture et de l'histoire (comme Kozo dans *Suzaku*). Circuler dans l'espace japonais c'est passer en permanence du mythe à l'histoire, du passé au présent, à l'image des *torii* (鳥居), portails shintō qui marquent l'entrée d'un espace sacré et qu'il faut retraverser dans le sens strictement inverse au premier passage pour revenir dans le monde des vivants. Dans les fictions de Naomi Kawase, c'est l'expérience de la matière du monde, des éléments, qui permettent aux personnages de dépasser leurs deuils et de se sentir à nouveau vivants.

²⁰¹ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », Paris, 1986, p. 73.

²⁰² À propos de la place du mythe dans la culture japonaise Claude Lévi-Strauss écrit : « J'ai consacré la majeure partie de ma vie professionnelle à l'étude de la mythologie et à montrer dans quelle mesure ce mode de pensée demeure légitime. Aussi ne pouvais-je qu'être profondément sensible à la vitalité que conservent au Japon les mythes. Jamais je ne me suis senti plus proche d'un passé lointain que dans les petites îles des Ryūkyū [où se trouve l'archipel d'Amami], parmi ces boqueteaux, ces rochers, ces grottes, ces puits naturels, ces sources considérés comme autant de manifestations du sacré. À Kudakashima, on nous désigna le lieu où apparurent les visiteurs divins, porteurs des cinq espèces de graines dont les champs primordiaux furent plantés. Pour les habitants, ces événements ne se sont pas déroulés dans un temps mythique. Ils sont d'hier, ils sont d'aujourd'hui, de demain même, puisque les dieux qui prirent pied ici reviennent chaque année et que, sur toute l'étendue de l'île, les rites et les sites sacrés avèrent leur présence réelle ». Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 154.

3.3.2. Révélation d'intensité.

Les éléments sont omniprésents dans le cinéma de Kawase. Le feu, d'abord, dans *Regardez le ciel*²⁰³ et *Dans le silence du monde*²⁰⁴, où il prend en charge l'expression de la colère de Kawase. Dans *Hanezu*, Kayoko brûle un tissu rouge sang²⁰⁵ après avoir découvert le corps de son mari Tetsuya, qui s'est ouvert les veines dans la baignoire²⁰⁶. Une voix off raconte une histoire mythique du feu : « On dit que le feu qui brûle peut être emballé dans un sac. Mais hélas ! Nous ne pouvons nous rencontrer. Pourtant, ne dit-on pas que l'on peut transporter dans un sac le feu qui brûle ? Alors, quand il s'agit de ton âme, quand je veux la transporter avec moi, ne plus pouvoir nous voir, qu'est-ce que ça signifie ? ». La signification de ce mythe est relativement mystérieuse mais dans le *Kojiki*, le feu tient une place importante. Fils d'Izanami et d'Izanagi, Kagutsuchi, *kami* du feu, brûle et tue sa mère en venant au monde. Il l'envoie dans le royaume des ombres (la naissance du feu crée le royaume des ombres) et sépare ainsi les deux amants créateurs du monde. Le feu est donc un symbole de mort et de séparation des amants. Or, Tetsuya s'est suicidé après avoir appris qu'elle avait un amant. En brûlant ce tissu rouge sang, elle se sépare symboliquement de lui et le renvoie dans le royaume des ombres. Ce royaume est représenté à plusieurs reprises, dans la dernière partie du film (contre une seule fois dans la première partie)²⁰⁷, par des gros plans de sauterelles sa baladant sur des roches humides, dans un tombeau, accompagnés de sons de gouttes d'eau dans un environnement

²⁰³ Voir pp. 90-91.

²⁰⁴ Voir p. 51.

²⁰⁵ « Hanezu » est un terme lié à la couleur rouge. Au milieu du film, il est écrit sur une lanterne : « Mon cœur passe par toutes les nuances du ROUGE-HANEZU ». De 39'15 à 39'22.

²⁰⁶ De 76'45 à 78'02.

²⁰⁷ De 24'42 à 25'21, après que Kayoko ait annoncé à Takumi qu'elle était en enceinte, comme une prémonition. De 58'33 à 58'50, après qu'elle ait annoncé à Tetsuya qu'elle aimait quelqu'un d'autre. De 70'56 à 71'43, quelques temps avant la découverte du corps de Tetsuya. De 78'34 à 79'08, après que Kayoko ait brûlé le tissu.

caverneux et de souffles longs, gutturaux, venant d'outre-tombe. Le feu fait ainsi des apparitions ponctuelles dans le cinéma de Kawase, mais l'élément principal, présent dans tous ses films, est l'eau sous toutes ses formes : gouttes (voir figure 19 « Gouttes d'eau », p. 110), pluie, ruissèlement, écoulement, stagnante, dans l'image et dans le son.

L'eau, donc ensuite, prend en charge l'évolution des états d'âmes des personnages dans *Hanezu*. Dans la première partie du film l'eau reste stagnante : eau des fouilles archéologiques, eau des rizières. Elle imprègne la terre comme Kayoko imprègne ses tissus dans des sceaux de teinte rouge. L'eau est calme et reflète le soleil. C'est sous la douche, lorsqu'elle se regarde dans le miroir, que l'on comprend les doutes de Kayoko sur sa grossesse. Après qu'elle ait appris sa relation à Tetsuya, l'eau se trouble (plan sur le puit de Takumi²⁰⁸), elle se met en mouvement. Lorsque Kayoko se regarde à nouveau dans le miroir, en souffrance, le plan est suivi d'un plan du tourbillon d'un torrent. Le son du torrent sature l'espace sonore. Kayoko s'enfonce, habillée, dans ce torrent, jusqu'aux genoux. La pluie arrive et ce son remplace celui du torrent. Il occupe à son tour tout l'espace sonore, au point qu'il couvre presque le son des coups de burin (filmés en gros plans) donnés par Takumi en train de sculpter. Sous cette pluie torrentielle, Kayoko dit à Takumi qu'elle a avorté (il se blesse avec son ciseau à bois en le serrant dans sa main). À nouveau une image et un son de torrent dont le débit a augmenté en intensité. L'eau des rizières est troublée par la pluie. Kayoko rentre chez elle, hagard, sous cette pluie où Tetsuya la récupère et la sèche. La pluie se calme et laisse place au son des gouttes et des larmes de Takumi. Dans sa cour, sur la boue, l'eau et le sang de sa blessure se mêlent. Le son d'écoulement laisse place aux gouttes caverneuses puis à un fond d'air. L'eau est à nouveau stagnante dans les rizières. Un son d'écoulement, comme un fin filet d'eau, apparaît à nouveau lorsque Kayoko découvre le corps de Tetsuya et qu'on apprend

²⁰⁸ De 60'00 à 60'08.



Le Soleil couchant, 1996.



L'Histoire des bûcherons, 1997.



Kaléidoscope, 1999.



Dans le silence du monde, 2001.

Fig. 19 Gouttes d'eau.

qu'elle a gardé son bébé. L'eau de la baignoire est stagnante mais teintée de rouge sang. Les plans des rizières suivants montrent une eau à nouveau stagnante. Trois plans²⁰⁹, après la « marche avec le militaire » et une dernière citation du mythe des trois monts, viennent conclure cette métaphore aquatique. Le premier montre un torrent filmé de face, comme un symbole du temps qui s'est écoulé et qui s'écoulera éternellement dans la vallée (le plan suivant). Le troisième montre une goutte d'eau délogée de son brin d'herbe comme un retour éternel de ces histoires de trios amoureux qui sont tout pour les êtres humains tout en n'étant que de petits tourbillons dans l'histoire de la vallée. La nature continue ses cycles sans en être perturbée.

Dans *Shara*, comme l'analyse Corinne Maury²¹⁰, la pluie de la fête de Basara revitalise les êtres, elle libère une énergie jusque-là contenue alors que dans *La Forêt de Mogari*, il s'agit pour les personnages de se « libérer d'une charge coupable et d'une peine inhibante²¹¹ ». Lorsque Machiko, trempée par la pluie, s'effondre devant le mince cours d'eau²¹² c'est d'épuisement : « Attendez ! C'est dangereux. Non ! Ne traversez pas ! ». Là aussi l'espace sonore est saturé par les sons d'eau. Puis, elle crie : « Il ne faut pas traverser ! Il ne faut pas ! ». Alors que Shigeki traverse tranquillement, ne pensant qu'à son objectif. Une retenue d'eau naturelle cède libérant une masse d'eau. Machiko hurle et éclate en sanglots. Elle répète qu'il ne faut pas traverser en se recroquevillant. Shigeki fait demi-tour pour venir la chercher, c'est la première fois qu'il se détourne de son but. Dans cette scène, l'eau s'ajoute à l'épreuve de la végétation que traversent les deux personnages. Elle pousse Machiko dans ses retranchements tout en prenant en charge l'expression de ce trop-plein d'émotion qui déborde alors.

²⁰⁹ De 80'28 à 80'52.

²¹⁰ Corinne Maury, « Naomi Kawase, Brillante Mendoza, Tsai Ming Liang. De la pluie-nature à la pluie-machine », in *L'Attrait de la pluie*, Yellow Now, Crisnée, 2013, pp. 73-83.

²¹¹ *Ibid.*, p. 75.

²¹² De 56'15 à 60'33.

Le dernier élément essentiel dans les films de Kawase est le vent. Il annonce l'arrivée de la pluie, comme dans *Suzaku* (lorsque Yasuyo marche sur la route²¹³), ou du typhon dans *Still the water*. Dans ce dernier cas, il exprime aussi le spirituel, l'âme de la chamane qui rejoint les esprits des ancêtres. Il revient régulièrement dans les films de Kawase pour animer la végétation ou pour faire sonner les *fūrin* (風鈴, carillons japonais). Dans *Kaléidoscope* (*Mangekyō* 万華鏡, 1999), il devient même la condition sine qua non de réussite de la séance photo. Le dispositif de ce documentaire consiste pour Kawase à suivre le travail du photographe Shinya Arimoto avec Mika Mifune (actrice et fille de Toshirō Mifune) et Machiko Ono (actrice dans *Suzaku*, elle jouera ensuite dans *La Forêt de Mogari*). Au cours des séances photos les relations deviennent tendues, Arimoto n'obtient pas ce qu'il cherche et Ono n'arrive pas à se détendre. La complicité entre la jeune actrice et Kawase complique la relation avec Arimoto. Kawase suit l'évolution entre le photographe et son modèle en discutant régulièrement avec eux. Elle fait preuve d'une certaine dureté avec le photographe. Après un conflit ouvert, la tension ne descend et la séance photo ne prend que lorsqu'elle enjoint Arimoto à faire des photos qui lui correspondent et que Ono ressent le vent : « C'était naturel. [...] Parce que j'ai ressentie le vent. [...] C'était bon à 100%. Je sais que je l'ai fait. Je sais ce qui n'allait pas. C'est le vent. [...] Je n'avais pas fait attention au vent à la campagne. Mais à Tokyo, il est particulier. (Rires) Le vent²¹⁴ ». Le film se termine sur le toit d'un immeuble de Tokyo. Le vent souffle légèrement. Kawase filme un champ/contrechamp entre le photographe et son modèle. D'abord en faisant un mouvement de caméra entre les deux, lorsqu'Arimoto prend des photos, puis en montant les plans, lorsqu'il recharge son appareil. Machiko Ono profite « seule » de cet instant. Ensuite, Shinya Arimoto photographie Machiko Ono assise sur un rebord

²¹³ De 51'44 à 53'21.

²¹⁴ De 72'36 à 74'00.

du toit. Il s'approche d'elle pour régler sa posture, mais il reste avec elle, la main posée sur son épaule. Ils sont connectés et vivent l'instant. Kawase décide alors de les rejoindre, elle les filmaient en plan d'ensemble. La caméra bascule, on voit la perche, le perchman et une assistante dans le champ. Kawase enjambe des tuyaux en essayant de garder Ono et Arimoto dans le cadre. On aperçoit un autre technicien et la bonnette de la perche. Kawase arrive derrière le photographe pour filmer Ono de profil. Elle les cadre en plan rapproché poitrine et circule autour d'eux pour filmer la ville. On retrouve ici le geste de Kawase qui consiste à ne pas couper, à garder ce qui serait normalement considéré comme de la matière inutilisable. Donnant de cette façon un caractère physique à l'image, en l'associant à son corps en mouvement, et une épaisseur à l'instant, en ne compressant pas le temps (et l'espace, qu'il faut traverser, malgré les obstacles). Ce rapport organique à l'image traduit un rapport sensuel au monde. Par cette « image non apprêtée, sans fard, tendue vers la captation de la sensualité brute de la nature²¹⁵ », Kawase met le spectateur dans une relation physique à ce qu'elle filme. Elle ne lui épargne pas les scories pour qu'il fasse lui-même l'expérience d'une certaine âpreté.

3.3.3. Un nouveau souffle.

Ce travail sur le sensible dans le cinéma de Naomi Kawase reflète une recherche de ce qui nous relie à la nature. Lorsque Machiko et Shigeki s'enfoncent dans la « matière végétale²¹⁶ » de la forêt c'est pour retrouver, par ce parcours spirituel et sensible, un lien originel. Ils passent sous la surface des cimes des arbres balayés par le vent du premier plan ainsi :

²¹⁵ Laetitia Mikles, « Genpin », in *Positif*, n°623, janvier 2013, p. 42.

²¹⁶ Jean Mottet, « Du paysage à l'expérience sensible du monde : la forêt dans le cinéma contemporain », in Andrée Corvol (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 207.

[...] les corps se retrouvent dans le réseau dense du végétal avec des plans répétitifs : lui de dos, elle de face, sans profondeur dans la composition. Pas de ciel, pas d'horizon, aucune échappée, pas de ligne de fuite, ni de ligne droite, mais une série infinie de lignes courbes sinueuses, une saturation du cadre par le végétal.²¹⁷

Cette expérience de la matière va de paire avec le spirituel. La répétition des plans sur la végétation, leur insistance, comme si Kawase voulait capter une intériorité à travers leur présence, ne renvoient qu'à leur « être là », leur « ainsité », sans pouvoir aller au-delà. Cette idée renvoie au :

[...] *yūgen* ([幽玄²¹⁸], « la mystérieuse impénétrabilité des choses »), terme employé dans la littérature depuis le XII^e siècle, appliqué également à d'autres formes artistiques comme la poésie ou la cérémonie du thé, vise à conférer aux êtres et aux objets une beauté et une élégance qui ne peuvent être traduites.²¹⁹

On retrouve dans ce rapport au monde ce jeu entre surface et profondeur de l'esthétique de Kawase, entre perspectives, lignes de fuites et renvois à la surface de l'image par ses défauts (grain, rayures, etc.) et la désynchronisation image/son, entre mouvements pour s'approcher et touché des surfaces. Kawase filme ce qui est là, autour d'elle (dans ses notes documentaires la grande majorité de ses films est consacrée à ses proches), avec une insistance qui confine parfois au malaise. Dans ses fictions, les personnages en crise, dont les liens familiaux et communautaires sont remis en question, font l'expérience de ce mystère et, par l'intervention de la nature, ou par sa confrontation, ils retrouvent une nouvelle forme d'énergie. L'expérience

²¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

²¹⁸ Dans ce kanji, le premier idéogramme est d'ailleurs lié à l'idée de profondeur : par exemple, « fantôme » s'écrit *yūrei* (幽霊, « l'esprit de la profondeur ») et « vallée profonde », *yūkoku* (幽谷). Le second, à l'idée de connaissance : « expert, connaisseur » s'écrit *kurūto* (玄人, 人 est le kanji de « être humain », « personne »).

²¹⁹ Christine Shimizu, *op. cit.*, p. 217.

sensible régénère le spirituel.

Conclusion

Lorsque l'on découvre le cinéma documentaire de Naomi Kawase l'impression première est que le filmage est l'opération essentielle de son cinéma, surtout si cette rencontre a lieu avec ses « notes » documentaires (ce qui a été mon cas). Dans ces films, il semble que l'enregistrement du quotidien prévaut à toute mise en forme ultérieur. Le montage ne serait qu'une manipulation secondaire, sans nécessité. L'important pour elle est de garder des traces.

Or, en regardant ces films plus attentivement, on discerne une approche du montage, et du cinéma, qui irriguera son travail par la suite. En effet, à l'esthétique « brute » de ses prises de vue (défauts dû à la matière de l'image et du son, cadres débullés, exposition approximative, recadrages) correspond un montage abrupt : pas de continuité narrative ni de raccords fluides. Cette esthétique exprime un rapport physique au monde, fragmentaire et fragile. Par le montage, ces éléments prennent sens et témoignent d'un regard et d'une présence au monde. En cela, ces films se distinguent de simples films de famille.

Le montage est une véritable écriture qui permet à Kawase d'exprimer son regard sensible et de faire sourdre les émotions contenues dans ses enregistrements, notamment en jouant sur la désynchronisation du son et de l'image. Mais le montage est aussi pour elle un geste de reconstruction d'une identité et d'une histoire

personnelle marquée par l'abandon de ses parents. À travers ses films transparaissent ses interrogations sur les liens familiaux et communautaires.

Dans ses fictions, le montage construit la continuité narrative mais aménage également des temps de pause dans le récit, d'éveil des sens, pour libérer une certaine sensualité liée aux éléments, ou de pure contemplation de portraits, de paysages ou de la végétation (toujours en tant qu'éléments d'un tout : la communauté ou le grand ensemble qu'est la nature). Il traduit alors un certain goût pour l'hétérogénéité des formats (8mm, 16mm, 35mm, vidéo, numérique) et la rencontre des temps à travers celui du cinéma (passé arrêté de la photographie, éternité des cycles de la nature, passé présentifié de l'archive cinématographique, temps mythique des divinités, etc.).

Dans cette utilisation du montage en tant que mode d'expression, l'une des particularités de Kawase (surtout liée à sa pratique documentaire) est de garder les mouvements de recadrages, les hésitations. Elle ne coupe pas ce qui serait normalement considéré comme inutilisable accentuant ainsi l'aspect physique et sensible de son cinéma. Elle affirme sa présence physique, comme son regard personnel, dans ses documentaires en intervenant soit par ses mouvements de caméra, soit en faisant entrer son corps dans l'image (main, ombre), soit, enfin, en discutant avec les personnes qu'elle filme. Cette présence se retrouve dans certaines de ces fictions qui se veulent les traces d'un regard ou dans les apparitions de spectres qui gagnent en corporéité par le refus de la coupe.

Le montage est pour Kawase, comme le tournage, une opération physique, un geste. En témoigne, ces moments de pauses qui ne construisent du sens que par le montage ou la régularité du retour des morceaux de bande amorcée dans ses films. On retrouve ici l'une des particularités de la pensée esthétique japonaise avec laquelle les films de Kawase ont de nombreux points communs (ce qui n'est pas vrai pour tout le cinéma contemporain japonais) : primauté du geste, donc, art de la suggestion (peu

de dialogues et de musique), de la concision (peu d'explications) et de l'imperfection (travail sur une matière picturale et sonore de « mauvaise » qualité)²²⁰.

Ce mémoire de master m'a permis de mieux comprendre une pensée originale du montage (d'autant qu'il n'existe actuellement aucune monographie francophone sur le cinéma de Naomi Kawase) tout en me permettant de découvrir la pensée esthétique japonaise et, plus largement, la culture japonaise. Cela m'a également donné la possibilité de rencontrer des professionnels pour des entretiens soit sur le travail de Kawase, soit sur la culture japonaise. Cette ouverture sur la pensée esthétique et la culture japonaise me donneront peut-être la possibilité de faire d'autres rencontres en lien avec le Japon.

²²⁰ Il s'agit de la définition donnée par Christine Shimizu de la pensée esthétique japonaise. Christine Shimizu, *op. cit.*, p. 10.

Annexes

A – Table des figures

Fig. 01. Cartons titres de documentaires.....	24
Fig. 02. Cartons titres de fictions.....	25
Fig. 03. Liste de choses du film <i>Escargot</i>	28
Fig. 04. Très gros plans dans <i>Escargot</i>	32
Fig. 05. Voir/toucher, <i>Escargot</i>	35
Fig. 06. La buée sur la vitre.....	37
Fig. 07. L'ombre de Naomi Kawase dans le cadre.....	41
Fig. 08. Photographies prises dans les rues de Kobe. <i>Dans ses bras</i>	48
Fig. 09. Photographies prises dans son enfance. <i>Dans ses bras</i>	50
Fig. 10. Le feu dans les images. <i>Dans le silence du monde</i>	52
Fig. 11. Carton titre de <i>Naissance et maternité</i>	55
Fig. 12. Le corps d'Uno Kawase dans son bain. <i>Naissance et maternité</i>	55
Fig. 13. Claps. <i>Dans le silence du monde</i>	60
Fig. 14. Décadrages. <i>Suzaku</i>	62
Fig. 15. Le tunnel. <i>Suzaku</i>	62
Fig. 16. Les « portes ». <i>Suzaku</i>	74
Fig. 17. Les fleurs dans les films de Kawase (1 ^{ère} partie).....	82
Fig. 17. Les fleurs dans les films de Kawase (2 ^{ème} partie).....	83
Fig. 18. Série de portraits dans <i>Suzaku</i>	87
Fig. 19. Gouttes d'eau.....	110

B – Entretiens

Tina Baz, monteuse.....	122
Catherine Cadou, traductrice et interprète.....	127
Vincent Dieutre, réalisateur.....	132

Tina Baz¹

Tina Baz a travaillé comme monteuse sur quatre fictions de Naomi Kawase : *La Forêt de Mogari*, *Hanezu*, *Still the water* et, la dernière en date, *Les Délices de Tokyo*, sortie en France le 27 janvier 2016. Elle a également monté des films d'Abdellatif Kechiche (*La Faute à Voltaire*), Jean-Pierre Limosin (*Young Yakuza*) ou Johnnie To (*Mad Detective*). En cours de montage sur un autre projet, c'est par mails que Tina Baz m'a décrit cette relation privilégiée avec la réalisatrice japonaise.

Quand a eu lieu votre première rencontre avec Naomi Kawase ?

J'ai rencontré Naomi en 2007 par l'intermédiaire de Celluloid dreams qui co-produisait et représentait *La Forêt de Mogari* à l'étranger. Naomi avait fait un premier montage du film et l'avais envoyé à ses co-producteurs. Le film était encore un peu flou et on m'a demandé de faire une consultation. J'ai fait une proposition de montage qui a permis une remise à plat des choses, ça a plu à Kawase qui est du coup venu à Paris pour retravailler la proposition avec moi. La rencontre était formidable.

Parlez-vous japonais ? Comment se passe le dialogue avec Naomi Kawase ?

Non. Et Naomi est très peu anglophone. Nous avons un traducteur en permanence avec nous. C'est un peu notre souffre-douleur. Son statut est très compliqué. Il est en même temps notre témoin mais aussi notre filtre mutuel, ça peut être très vite problématique quand on sait combien l'argumentation est fragile dans une salle de montage, combien chaque mot peu raisonner où pas dans l'univers de l'autre.

¹ Échange par mails réalisé entre fin janvier et février 2016.

Quand commencez-vous à monter un film de Naomi Kawase (pendant le tournage, à la fin du tournage) ?

Les tournages de Kawase sont en général plutôt courts. En général, on me prépare les rushes et on m'envoie un disque à Paris avec toute la matière une fois le tournage terminé. A l'exception de *An (Les Délices de Tokyo)* qui a été tourné sur 4 saisons donc pendant 1 an.

Avez-vous des collaborateurs en salle de montage (assistant, stagiaire) ? Quel est leur rôle ? Quelle relation avez-vous avec eux ?

En général ? Oui, j'ai bien entendu une assistante monteuse qui s'occupe des rushes et du suivi des films... Une collaboratrice à qui je délègue toute la post production. Sur les films de Kawase c'est un peu différent. Nous avons bien un ou une assistante au Japon qui synchronise les rushes mais il y a aussi toute la petite bande de Kumié (la société de kawase) qui met la main à la pâte pour faire un relevé intégral des rushes prise par prise. Car il y a pas mal d'improvisation sur le plateau et il est utile, autant à moi qu'à Naomi, d'avoir ce relevé pour retrouver très précisément les différentes nuances dans les rushes. Donc, au final, ça fait quand même pas mal de personnes qui interviennent à cette étape :

- 1 assistant qui synchronise les rushes.
- des assistants de production qui relèvent les dialogues en japonais, un traducteur (en général notre interprète) qui traduit et envoie un relevé en anglais.

J'ai ensuite une assistante à Paris qui me pose les sous-titres succinctement de manière à ce que je puisse travailler vite et de manière totalement autonome.

La suite est plus floue. Nos délais étant très courts (on court toujours un peu pour Cannes) et étant talonnés par les monteurs sons qui commencent à travailler à peine un bout à bout du film prêt. Je m'organise avec l'assistante japonaise qui fait le lien avec le labo japonais et je m'occupe en général de fournir les bons éléments au son.

Quelle est votre méthode de travail ? Visionnez-vous les rushes avec Naomi Kawase ? Comment discutez-vous de la structure générale du film et de la structure des séquences ?

Sur tous les films que j'ai monté ou remonté avec Naomi on est parti soit d'un premier montage qu'elle avait fait soit d'un premier montage que j'avais fait. À chaque fois. Ce travail nous sert en fait de base de discussion et on remet à plat. On revoit bien entendu tous les rushes. On discute de tout. Du jeu des acteurs, de la construction des personnages, de la structure des scènes, de la structure du film, du rythme, du sens narratif, du sens philosophique... On parle beaucoup, on argumente énormément et c'est ça qui nourrit le montage. Ces discussions vont aider Naomi à reformuler son film, sa pensée et vont m'aider moi à l'accompagner là-dedans. Il n'est pas rare que le sens du film se révèle en route ou qu'en chemin elle retrouve des intentions qu'elle croyait perdues.

C'est très passionnant d'ailleurs dans les remontages. Où elle arrive avec une proposition qui lui semble non aboutit et qu'on reprend avec un regard neuf. La première fois qu'on a travaillé ensemble Naomi m'a d'ailleurs dit très joliment - elle qui était habituée à travailler seule jusque-là - que c'était la première fois qu'elle avait ressenti le montage comme un moment de reconstruction. Et je crois que c'est vraiment ça. D'une certaine manière on invente rien. On reconstruit ce qui a été déconstruit par les processus de tournage pour revenir à l'intention première.

Est-ce que Naomi Kawase est toujours présente lorsque vous montez ?

Pas pour le premier bout à bout que je fais à Paris. Mais pendant les semaines que je passe au Japon, oui. On travaille 18h par jour. Ensemble. On fait quelques projections au Japon puis je rentre à Paris pour montrer la copie de travail à nos interlocuteurs français, distributeurs et vendeurs. Je m'occupe des dernières rectifs à Paris et j'envoie le montage à Naomi et on termine nos discussions par Skype...

Participez-vous au montage son ? Suivez-vous toute la chaîne de post-production ?

Je ne monte pas le son, il y a des monteurs son merveilleux avec qui je travaille mais je suis de prêt toute la chaîne et accompagne le réalisateur jusqu'à la fin du mixage.

Avez-vous changé d'approche entre La Forêt de Mogari, Hanezu, Still the water et Les Délices de Tokyo ? Y a-t-il des similitudes ?

On a surtout appris à mieux se connaître à se faire confiance. Un monteur et un réalisateur c'est comme un couple... avec le temps on partage le même vocabulaire, on a un langage... ça va plus vite.

En quoi le processus de montage avec Naomi Kawase est-il différent de celui des autres cinéastes avec lesquels vous avez travaillé ? dans la méthode, l'approche ou la pensée du montage ? Est-ce que vous sentez une influence du travail documentaire de Naomi Kawase dans son approche du montage de ses fictions ?

Naomi est très intuitive, elle n'a pas de règle, pas d'école, elle vient du documentaire. Et elle conçoit ses films dans la continuité de cela. Ses films sont peu pré-découpés. Elle n'abuse pas des changements d'angle ou de focale. Elle tourne rigoureusement dans l'ordre du scénario pour assurer une continuité émotionnelle à ses acteurs qui souvent ne sont pas professionnels. Elle les nourrit et se nourrit d'eux pour qu'ils deviennent ses personnages ou que ces personnages deviennent ses acteurs. Et qu'ils prennent vie au sens littéral du terme.

Elle peut, par exemple, demander à un acteur de préparer un petit déjeuner entier (ou un déjeuner) qu'elle tournera pendant 1h alors qu'on en gardera que 5 secondes mais que les acteurs mangeront pendant la scène, ça aura du sens et ça fera intervenir le réel.

Est-ce que votre travail avec Naomi Kawase vous a amenée à vous renseigner sur la culture japonaise ? Qu'est-ce que cela vous a apporté dans votre travail de montage ?

Pas particulièrement. "Ma" culture japonaise s'est faite et continue à se faire un peu de l'intérieur au gré des moments que je partage avec Naomi et son équipe. Pour le montage ce n'est pas vraiment lié. Du moins pour moi. Naomi m'apporte un peu ce que m'apporte chaque réalisateur avec qui je travaille, avec sa propre spécificité. C'est à chaque fois merveilleux parce que c'est des rencontres, des mondes à partager, à interpréter et à réinterpréter.

Le travail avec Naomi est un peu particulier dans le sens où comme on passe à travers le filtre d'un traducteur on fait l'effort d'un côté et d'un autre de bien formuler notre pensée et c'est vraiment très prenant pendant un montage d'autant plus que Naomi est une véritable artisane qui met la main à la pâte et qui a plaisir à ça.

Qu'est-ce que le montage pour vous ?

Le moment où on reformule un film pour le reconstruire. L'espace où on peut reconsidérer la matière avec distance pour la sculpter.

Avez-vous des conseils à donner à un jeune monteur ?

Monter. Tout. Sans jugement de valeur. On n'apprend en montant. Fiction, documentaire, film de famille ... tout ! On y trouve toujours son compte... et on avance.

Catherine Cadou²

Traductrice et interprète, Catherine Cadou a notamment collaboré avec Akira Kurosawa qu'elle a rencontré en 1980 quand elle a été son interprète au Festival de Cannes pour la présentation de *Kagemusha* (Palme d'or 1980). Devenue son interprète de référence à partir de la sortie de *Kagemusha* en France cet automne-là, elle a commencé à faire du sous-titrage à sa demande pour *Ran* (1984) en s'étant formée au sous-titrage au cours de sa collaboration avec Chris Marker sur *AK*, le film que ce dernier a réalisé en 1984 à partir du tournage de *Ran*. Elle a réalisé un documentaire sur Akira Kurosawa en 2011, *Kurosawa La Voie*. Son travail avec Naomi Kawase se développe à la fois sur le versant de la traduction et sur celui de l'interprétation. Avec plus de 250 films japonais traduits (classiques et contemporains), elle nous éclaire sur la place de Naomi Kawase dans le cinéma japonais et dans la culture japonaise.

À quelle occasion a eu lieu votre première rencontre avec Naomi Kawase ?

En 1997, on m'a demandé de traduire son premier film, *Suzaku*. À l'époque, je traduisais la plupart des films japonais qui sortaient en France. Et je continuais d'exercer mon métier d'interprète de conférences. J'ai donc été son interprète à Cannes mais il y avait peu d'interviews. Elle n'était pas encore connue. La même année, j'ai été l'interprète d'Imamura pour la présentation de *L'Anguille*, (dont j'avais également fait les sous-titres) qui a obtenu la Palme d'Or. *Suzaku* ayant, lui, reçu la Caméra d'Or, j'ai traduit pour les deux films japonais sur la grande scène de Cannes et Naomi Kawase a été impressionnée et m'a accordé sa confiance. Il était naturel

² Entretien réalisé le 29 octobre 2015.

que je traduise ses films suivants et que je sois son interprète en France, et parfois au Japon.

Combien de temps avez-vous pour traduire un film ?

Entre une et trois semaines. Deux semaines, c'est une bonne moyenne. En principe, les grands distributeurs me donnent trois semaines. C'est le cas pour les Miyazaki par exemple. Les petits distributeurs ont souvent la copie à la dernière minute, etc. et on a peu de temps pour traduire le film. En général, je le fais en quinze jours, ou trois semaines mais il peut arriver que je le fasse en une semaine.

Dans un entretien pour Critikat sur votre travail avec Kurosawa (juillet 2013), vous évoquez l'ambiguïté de la langue japonaise et le goût de Kurosawa pour les jeux de mots complexes. Est-ce que vous avez remarquée des particularités dans l'utilisation de la langue japonaise chez Kawase ?

Les textes de Kurosawa sont très précis, très exigeants. Par exemple, dans *Les Sept samouraïs*, les paysans disent une « pique » alors que les samouraïs parlent de « lances ». Ce sont plutôt les jeunes cinéastes qui jouent sur l'ambiguïté de la langue japonaise : Kawase, Kore-Eda. Mais Kurosawa aimait beaucoup les jeux de mots, oui. C'est très dur de traduire Naomi Kawase parce qu'elle s'exprime par des images et non des mots, comme beaucoup de réalisateurs. Elle utilise des mots qui sont, soit très durs, soit d'une amplitude de sens incroyable, et pour le sous-titrage, vous êtes obligé de choisir. Le japonais est une langue beaucoup plus ambiguë que le français, un mot peut avoir de nombreux sens. Par exemple, dans *Still the water*, le vieux pêcheur dit aux deux adolescents : « faites tout ce que vous pouvez pendant que vous êtes jeunes. Moi, je ne l'ai pas fait, j'ai été trop "okubyō" ». *Okubyō* veut dire à la fois lâche, peureux et timide. Elle utilise des mots qui sont très beaux en japonais, très embrassants comme ses films, mais il faut choisir un sens en français, et c'est une

responsabilité terrible. Elle utilise des mots, pour traduire l'invisible, qui marchent très bien en japonais, moins en français.

Il semble que Naomi Kawase aime jouer avec le langage, elle a notamment inventé un mot pour le titre de son court-métrage Katatsumori. Est-ce que l'invention de mots est une constante dans ses films ?

Elle invente des mots mais pas forcément dans les dialogues, plutôt pour les titres. Ses titres sont incompréhensibles pour les japonais. Par exemple, pour *Mogari no mori* (*La Forêt de Mogari*), *mogari* signifie « le temps, l'espace du deuil » mais c'est un mot ancien inconnu de la majorité des japonais. Elle a une attirance pour les textes de méditations anciens. Elle cherche des mots. Pour elle, c'est aussi précieux qu'une image.

Naomi Kawase se situe du côté de la tradition et de la ruralité et évoque peu le Japon moderne. Comment est-ce que ses films sont perçus au Japon ?

Ce n'est pas la tradition, c'est l'essence du Japon. Elle n'est pas traditionaliste, elle est du côté de l'humain et de son rapport à la nature, la façon dont l'humain se place dans la nature japonaise. Pour la ruralité, elle s'inspire de sa propre expérience. Elle a grandi à Nara, un endroit particulier où se trouve une grande forêt sacrée. Nara est l'ancienne capitale du Japon, avec des temples qui datent de cette époque (VIII^e siècle) dans son centre ancien, et des sanctuaires dans la forêt qui l'entoure. Donc elle a grandi dans cette nature. Elle ne prône pas le retour à la nature, mais une bonne relation de l'humain avec la nature. Nous sommes une partie de la nature et il ne faut pas l'oublier.

Quelle est la place du culte shintō, de la croyance dans un monde des esprits, du culte des ancêtres et de la nature dans la société japonaise contemporaine ? Sont-ils aussi présents que dans le cinéma de Kawase ?

Ils sont présents mais moins que dans les films de Kawase. Les Japonais croient tous que les dieux sont partout : dans les plantes, dans les arbres, dans les herbes, etc. Cela ne prend pas la forme d'un culte mais d'un respect. En France, on ne se signe plus au passage d'un cortège ou en passant devant un lieu de culte, alors qu'au Japon, lorsqu'ils passent devant un temple, les Japonais frappent dans leurs mains, sonnent la cloche et donnent une offrande de 10¥ au dieu du lieu. Les Japonais sont tous shintoïstes et bouddhistes. Le shintoïsme prend en charge tout ce qui est lié à la vie (naissance, mariage) et le bouddhisme, tout ce qui est lié à la mort. Dès qu'il y a une naissance, le bébé est présenté au sanctuaire. Que la famille soit croyante ou non, c'est quasiment obligatoire. On ne sait jamais : si on ne le fait pas, les dieux risquent d'être fâchés. Il vaut mieux les respecter que les oublier. Et lorsque quelqu'un meurt, on fait venir le bonze pour qu'il récite les prières et on paie pour qu'il donne un nom posthume au défunt, même si on ne pratique pas. Toutes les familles ont un petit autel familial où on prie les ancêtres. On le voit dans les films de Kore-Eda. On fait quotidiennement des offrandes aux ancêtres de l'autel familial..

Depuis Tarachime (2006) et La Forêt de Mogari (2007), Naomi Kawase travaille régulièrement avec des sociétés de production françaises. Quel est son rapport à la culture occidentale, en général, et à la France, en particulier ?

À 27 ans, elle a reçu la Caméra d'Or à Cannes et c'est forcément inoubliable. Elle a adoré la façon dont elle a été accueilli en France. Depuis *Shara*, la vente internationale de la plupart de ses films est gérée par des sociétés françaises. Et, avant ça, Luciano Rigolini, chargé de programmes chez Arte, a réalisé un important travail

avec Naomi Kawase à travers l'émission *La Lucarne*³. Elle a donc un attachement particulier à la France.

³ *La Lucarne*, case documentaire d'Arte, a été créée en 1997. Naomi Kawase à propos de Luciano Rigolini : « J'ai beaucoup appris au contact de Luciano, reconnaît la cinéaste japonaise, qui a réalisé pour sa case *La Danse des souvenirs* (en 2002) et *Naissance et maternité* (en 2006). Ses conseils m'ont aidée à concevoir des documentaires autour de mon histoire, autant qu'à m'affirmer en tant qu'auteur ». François Ekchajzer, « L'Œil de "La Lucarne" », in *Télérama*, 25 juillet 2009. Disponible en ligne : television.telarama.fr/television/l-oeil-de-la-lucarne,45456.php [consulté le 12 novembre 2015].

Cinéaste et professeur de cinéma à l'Université Paris VIII ainsi qu'à la Fémis, Vincent Dieutre a réalisé *Les Accords d'Alba* (2004) à partir d'une rencontre avec Naomi Kawase. Avec *Leçons de ténèbres* (1999), *Mon voyage d'hiver* (2003), *Jaurès* (2012) ou *Orlando Ferito – Roland blessé* (2013), son dernier film en date, la production cinématographique de Vincent Dieutre investit le champ du documentaire sous l'angle de l'autofiction, en explorant l'esthétique du journal intime. Il est également membre actif du collectif pointligneplan. C'est autour d'un café que Vincent Dieutre évoque ses liens artistiques avec Naomi Kawase.

Comment avez-vous découvert le travail de Naomi Kawase ?

J'ai vu *Suzaku* à Cannes. À l'époque je m'occupais du Prix Sadoul⁵. Naomi venait de recevoir la Caméra d'Or et le prix est revenu à un cinéaste coréen inconnu alors, Hong Sang-soo, pour *Le Jour où le cochon est tombé dans le puit*. J'avais adoré *Suzaku*, bien que je ne sois pas tellement japonisant. Plus tard, au cours de festivals, j'ai vu les films qu'elle a réalisés pour Arte, avec Luciano Rigolini. Et puis, en 2000, le festival de Nyon a organisé une rétrospective de ses premiers films⁶. J'y allais avec *Bonne nouvelle*⁷. Je me suis retrouvé dans un petit camion où on projetait tous ses

⁴ Entretien réalisé le 15 février 2016.

⁵ Le Prix Georges & Rita Sadoul a été créé en 1968 pour récompenser le premier ou le second film d'un jeune réalisateur. Il n'est plus attribué depuis 2001.

⁶ Le festival Visions du réel de Nyon consacre alors sa section « Atelier » à Naomi Kawase et diffuse ses court-métrages réalisés entre 1988 et 1999. En 2015, cette section était consacrée à Vincent Dieutre et Harutyun Khachatryan.

⁷ *Bonne nouvelle* (2001), 61 minutes, vidéo. « Nous sommes à Paris, près des Grands Boulevards, dans les premiers mois du XXI^e siècle. Il y a les rues qui s'animent, s'éveillent et s'endorment, l'alignement tranquille des immeubles, des cours, des passages. Un dessin se dessine, par fragments. Les bribes tour à tour douloureuses ou tendres, d'une vie passée là, vers le métro Bonne Nouvelle. L'homme invente à son quartier une autre géographie, intime et secrète, qui l'aide à révéler deux voix amies, celles de deux femmes. Alors leurs témoignages se mêlent au discours de l'homme, nous invitant à pénétrer un autre temps, un autre espace : « Bonne Nouvelle ». Résumé du site pointligneplan [Consulté le 25 février 2016].

films. Et là, ça a vraiment été un choc. Les gens se demandaient où j'étais passé. Tous les jours, j'étais fourré dans le camion à regarder ou à revoir ses films, pour savoir comment ils étaient fait. Je me souviens qu'elle n'était pas là. C'est à Marseille – ça ne s'appelait pas encore le FID mais Vue sur les docks – que je l'ai rencontré. Il y avait Luciano Rigolini justement. Naomi ne parlait pas très bien anglais. Je lui ai dit que ça serait bien de faire un film ensemble. Et je voulais faire un entretien pour la *Lettre du cinéma*⁸. Donc, elle est repartie au Japon et Luciano Rigolini m'a dit : « tu sais Naomi, elle est très entière. Si tu lui propose quelque chose, il faut le faire ».

On communiquait par mail et elle m'envoyait des photos, des cartes de vœux assez modernistes avec des cerisiers, des motifs japonais... Et puis finalement, il y a eu une rétrospective assez importante au festival d'Alba⁹. J'y étais pour *Mon voyage d'hiver*¹⁰ je crois. On a décidé de faire le film. Au départ, ça ne devait pas être un film mais il y a eu un problème de magnétophone. Il a fallu se servir de la caméra. Et s'est posé le problème de la traduction. Il y avait deux traducteurs.

Naomi m'a donné les cassettes de ses rushes à Marseille donc je pouvais lui poser des questions assez précises sur les films. Ensuite, je lui ai demandé si je pouvais mettre des plans dans le montage. Il a fallu numériser les cassettes VHS qui étaient déjà des copies de travail – on voit le timecode –. On perdait en qualité.

⁸ L'interview a été publiée sous le titre « L'Impromptu d'Alba », in *La Lettre du cinéma*, n°20, 2002, pp. 32-43.

⁹ En 2002, pour sa première édition, l'Infinity Festival d'Alba consacre une rétrospective à Naomi Kawase.

¹⁰ *Mon voyage d'hiver* (2003), 104 minutes. « Vincent a quarante ans. Hanté par la figure de Schubert, cet homosexuel cultivé et fragile s'embarque avec son filleul Itvan pour un ultime et beau voyage : son Voyage d'Hiver. L'homme et l'adolescent traversent une Allemagne enneigée, battue par les vents et peuplée de fantômes. Entre blessures du passé et vastes chantiers de la réunification, l'homme tente de changer le regard d'Itvan sur ces villes, ces paysages, invoquant tour à tour l'histoire, la poésie, et la musique... Au fil de ce parcours initiatique, fragmentaire et glacé, porté par les mélodies romantiques allemandes, l'homme voyage aussi à travers sa propre histoire. Nuremberg, Bamberg, Dresde... de retrouvailles avec d'anciens amants en rencontres de hasard, il laisse entrevoir à Itvan les traces de sa vie passée. Berlin, la fin d'une histoire, ils doivent se séparer. Mais désormais un lien indéfectible les unit en secret. Itvan ne sera plus le même. La musique peut cesser... » Résumé du site de Films sans frontières [Consulté le 25 février 2016].

Quel est, d'après vous, la place du montage dans le travail de Naomi Kawase ?

Dans *Les Accords d'Alba*, on parle peu du montage mais c'est pendant sa réalisation que j'ai compris qu'elle faisait tout elle-même et qu'elle mettait les choses bout à bout comme ça. Ce qui a priori la rapprocherait un peu des cinéastes underground qui théorisaient contre le montage, comme Jonas Mekas. Lorsque j'ai choisis les extraits, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas de séquence de sens. Un plan suffisait. C'est assez symptomatique lorsqu'on doit choisir un extrait et que finalement on prend un bloc, un plan. On se rend compte que le film est fait de plans mis comme ça, il n'y a pas de dialectique de montage comme dans les théories russes. Et elle intègre tous les accidents techniques. C'était des copies VHS des rushes 16mm numérisées mais je trouve qu'ils gardent une force étonnante.

Vous utilisez plusieurs effets de distanciation par rapport à la parole de Naomi Kawase dans le film, notamment avec les traducteurs qui couvrent la voix de Naomi Kawase. D'où vient cette recherche de distance par rapport à l'interview elle-même ?

La traduction était faite à la volée et je n'avais qu'une piste son donc c'est sorti comme ça. Et puis, je crois que c'est un des sujets du film. À la fois cette grande proximité et cette difficulté à communiquer. Et il a fallu quand même que je réécrive les traductions de l'entretien. À certains moments j'avais l'impression de complètement inventer mais en même temps j'étais pratiquement sûr que c'était bien ce qu'elle ressentait. Parce que le japonais, dans la traduction, a parfois un côté très étonnant. Ça donnait des réponses un peu surprenantes, c'est pour ça que je passe à la troisième personne : « elle dit que ». Et les traducteurs cherchaient les mots, ce qui fait qu'on n'entend pas la voix de Naomi. Comme on n'y comprend rien, je me suis dit qu'il fallait appuyer ce jeu de la traduction. C'est pour ça qu'au montage, j'ai fait appel à une amie japonaise, Kazuko, qu'on aperçoit dans le film et qui m'a retraduit certaines choses à la fois pour la version papier et pour le film.

Il y a ce côté très familier que j'avais avec son cinéma et en même temps la difficulté qu'on a eu à construire du sens. Le poème de Baudelaire que je cite, « mon enfant, ma sœur...¹¹ », m'est venu comme ça, parce qu'elle avait un côté comme ça, comme si elle avait besoin de quelqu'un pour la protéger. Elle avait cette fragilité.

Un peu à mon habitude, j'ai aussi subjectivisé tout ça. C'est-à-dire que je me mets en scène comme étant à Alba, cette petite ville italienne. J'avais tourné quelques plans dans Alba avec Naomi. Et, à un moment, elle a pris la caméra et s'est amusée à me filmer. On l'a gardé pour la fin, ça fait une espèce d'au revoir assez joli... Et puis j'ai mis une petite musique, on a fait le montage et ça a existé comme ça.

Comment à réagit Naomi Kawase en voyant le film ?

Je crois qu'elle l'a vu au Japon, quelqu'un a dû lui envoyer un DVD. Enfin, le fait est qu'elle m'a écrit et qu'elle m'a dit qu'elle était très contente du film. Assez récemment, elle a reçu une récompense de la SRF, le Carosse d'Or pour l'ensemble de son œuvre¹². J'ai été touché qu'elle demande que ce soit moi qui lui remette le prix. Je me souviens qu'au lieu de présenter son nouveau film¹³, elle avait présenté la nouvelle version d'*Hotaru* qui avait reçu un prix à Locarno dans sa première version¹⁴. Je l'avais trouvé très beau. Il n'était pas sorti. Puis, quatre ans après, elle est revenue avec une nouvelle version, coupée de moitié. Alors que le film, dans sa première version, était assez beau, assez warholien. Je me souviens, il y avait de longues scènes dans l'appartement où les personnages sont là, elles traînent...

¹¹ Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage », in *Les Fleurs du mal*, 1857.

¹² En 2009, la Société des Réalisateurs de Films remet le Carosse d'or à Naomi Kawase lors de la soirée d'ouverture de la Quinzaine des Réalisateurs.

¹³ Sans doute *Genpin, la maternité dans les bois*.

¹⁴ La version présentée au 53^e Festival International du Film de Locarno en 2000, qui a reçu le prix FIPRESCI, durait 164 minutes. La version présentée en 2009 durait 110 minutes. Malheureusement, je n'ai pu voir aucune des deux versions, le film n'ayant pas été édité en DVD.

Vous avez en commun avec Naomi Kawase de travailler sur la porosité entre le documentaire et la fiction. J'ai l'impression que Kawase fait surgir le geste documentaire dans la fiction alors que vous suivez plutôt le mouvement inverse en introduisant la fiction dans le documentaire ¹⁵, qu'en pensez-vous ?

Je pense que de toute façon la question est un peu caduque maintenant. Dans *Suzaku*, elle met en scène des gens qu'elle connaît, qu'elle place. N'importe quel documentaire a autant de récit. Ces espèces d'incursion du réel dans le film, c'est très beau. Les choses s'imposent comme ça : le climat, la lumière, les processions, les gens. C'est ça le cinéma de Naomi. Et puis, je pense qu'elle a un rapport assez documentaire avec les acteurs. Elle ne leur fait pas dire de grands textes, ni interpréter, ils sont là. Ce sont des présences. C'était pareil avec sa grand-mère.

Dans ses documentaires, Naomi Kawase manifeste sa présence à l'image par les tremblements de la caméra, son ombre, sa main. Il me semble que, pour Kawase, il s'agit d'enregistrer sa présence dans le réel, qu'en pensez-vous ?

Elle était ce que j'appelle un corps-caméra, c'est-à-dire qu'elle avait vraiment une façon de bouger avec la caméra, quitte à ce qu'on voit son ombre. On sentait qu'il y avait quelqu'un en train de filmer. Pas l'opérateur, mais vraiment l'auteur qui regarde et ça c'était très fort. À la fin de *Mangekyo*, je trouve assez beau ces mouvements qu'elle esquisse, elle hésite et refait un mouvement pour se mettre dans la bonne position. C'est quand même dans le film alors qu'au montage normalement on aurait coupé et gardé juste le mouvement. Là, il y a l'hésitation. Du coup, le sujet devient aussi celui qui fait le film.

¹⁵ Par exemple, en jouant une scène de *La Maman et la putain* (1973) dans *Ea2 : Jean Eustache* (2008) ou en demandant aux étudiants de l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Bretagne d'inventer un personnage dans *Déchirés/Graves* (2013).

Filmographie

de Naomi Kawase (filmographie sélective¹)

1988 : *Je me focalise sur ce qui m'intéresse* (*Watashi ga tsuyoku kyomi wo motte mono wo o-kiku fix dekiritoru* 私が強く興味をもったものを大きくFixできりとる), 05min, 8mm.

La Concrétisation de ces choses qui volent autour de moi (*Watashi ga iki-ikito kakawatte iko to suru jibutsu no gutai-ka* 私が生き生きと関わっていかうとする事物の具体化), 05min, 8mm.

1989 : *Ma seule famille* (*Tatt a hitori no kazoku* たったひとりの家族), 10min.
Maintenant (*Im a* 今), 05min, 8mm.

1992 : *Dans ses bras/Étreinte* (*Ni tsutsumarete* につつまれて), 40min, 16mm.

1994 : *Escargot* (*Katatsumori* かたつもり), 40min, 16mm.

1995 : *Regardez, le ciel* (*Ten, mitake* 天、見たけ), 10min, 16mm.

La Mémoire du vent (*Kaze no kioku* 風の記憶), 35min, vidéo.

1996 : *Le Soleil couchant* (*Hi wa katabuki* 陽は傾ぶき), 45min, 16mm.

1997 : *Suzaku* (*Moe no Suzaku* 萌の朱雀), 95min, 35mm. Bandai Visual Company & Wowow.

L'Histoire des bûcherons (*Somau do monogatari* 杣人物語 -そまうどものがたり-), 73min, 16mm. Kumie.

1999 : *Kaléidoscope* (*Manguekyo* 万華鏡), 90min, 16mm et 35mm. Suncent Cinema Work, Sento Inc. & Kumie.

¹ Sources : le site web officiel de Naomi Kawase (www.kawasenaomi.com [consulté le 14 mars 2016]) pour les titres en japonais et certains formats de tournage ; l'article de Vincent Dieutre, « L'Impromptu d'Alba », in *La Lettre du cinéma*, n°20, 2002, p. 43, pour d'autres formats de tournage ; le site web de l'internet movie database (www.imdb.com [consulté le 14 mars 2016]) pour les sociétés de production. Kumie Inc. (組画 -くみえ-) est la société de production créée par Naomi Kawase en 1996.

- 2000 : *Les Lucioles* (*Hotaru* 火垂), 164min (version présentée sur le site web officiel de Naomi Kawase), 35mm. Dentsu Music and Entertainment, Imagica Corp., Les Films de l'Observatoire, Suncent Cinema Work & Tokyo Theaters Company. Film non distribué en France.
- 2001 : *Dans le silence du monde* (*Kya ka ra ba a* きゃからばあ), 55min, 8mm et 16mm. Sento Inc.
- 2002 : *La Danse des souvenirs* (*Tsuioku no dansu* 追憶のダンス), 65min, vidéo. Sent.
- 2003 : *Shara* (*Sharasōju* 沙羅双樹), 100min, 35mm. RealProduct.
- 2006 : *Naissance et maternité* (*Tarachime* 垂乳女), 32min. Kumie & Arte France Cinema.
- 2007 : *La Forêt de Mogari* (*Mogari no mori* 殯の森), 97min. Celluloid Dreams, CNC, Kumie & Visual Arts College.
- 2008 : *Nanayomachi* (七夜待), 90min, 35mm. Japan Digital Contents Trust, Kumie, Local Color Films, Phanto Film, Pony Canyon, RealProduct & Visual Arts College.
- 2009 : *In between days*, 40min. Centre de Cultura Contemporania de Barcelona (CCCB), Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura & Kumie.
Eo-ddeon bang-moon. « Koma », 108min. Jeonju International Film Festival & Kumie.
- 2010 : *Genpin, la maternité dans les bois* (*Genpin* 玄牝-げんぴん-), 92min, 35mm et HD. Kumie.
- 2011 : *Hanezu, l'esprit des montagnes* (*Hanezu no tsuki* 朱花の月), 91min, HD. Kashihara-Takaichi Regional Administrative Association & Kumie.
- 2012 : *La Maison de ma grand-mère* (*Chiri* 塵), 45min, HD.
- 2014 : *Still the water* (*Futatsume no mado* 2つ目の窓), 121min. Kumie, Comme des cinémas, Wowow, Arte France Cinéma, Liuis Miñarro.

2016 : *Les Délices de Tokyo* (*An あん*), 113min. Comme des cinémas, Kumie, Mam Films, Nagoya Broadcasting Network (NBN), Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH, ZDF/Arte.

sur Naomi Kawase

DIEUTRE Vincent, *Les Accords d'Alba*, Bonne nouvelle Project & Les Films de la croisade, 2004, 25min.

LEIGHTON Cristián, *Kawase-san*, Surreal, 2010, 78min.

MIKLES Lætitia, *Rien ne s'efface*, Zeugma films, 2008, 52min.

Bibliographie

Naomi Kawase

Ouvrages et contribution :

BULLOT Erik, « Éloge de Naomi Kawase », in *Renversement 1 : notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, coll. « Sine qua non », Paris, 2009, pp. 79-91.

HERISTCHI Vincent, « Home sweet home (effet vidéo amateur et intime) », in *Neige électronique. Tome 1. La Vidéo contre le cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2012, pp. 165-243.

MAURY Corinne, « Poétique de l'absence : *Dans ses bras* et *Dans le silence du monde*, de Naomi Kawase », in *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, Crisnée, 2011, pp. 47-59.

MAURY Corinne, « Naomi Kawase, Brillante Mendoza, Tsai Ming Liang. De la pluie-nature à la pluie-machine », in *L'Attrait de la pluie*, Yellow Now, Crisnée, 2013, pp. 73-83.

MOTTET Jean, « Du paysage à l'expérience sensible du monde : la forêt dans le cinéma contemporain », in CORVOL Andrée (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2011, pp. 201-219.

Périodiques (articles) :

ALLARD Ariane, « Still the water », in *Positif*, n°641-642, juillet 2014, p. 76.

AZOURY Philippe, « Naomi Kawase, la retranchée », in *Cahiers du cinéma*, n°569, juin 2002, pp. 16-17.

BENALLAL Mehdi, « Suzaku », in *Positif*, n°446, avril 1998, p. 49.

BLOUIN Claude R., « Le Style japonais », in *24 images*, n°90, 1998, pp. 24-27.

BONENFANT François, « Tarachime (Naissance et maternité) », in *Bref*, n°76, janvier 2007, p. 34.

- BOTTÉON Christophe, « Moe no suzaku », in *Cinéma*, n°589, juillet 1997, p. 16.
- BURDEAU Emmanuel, « Modernes solitudes », in *Cahiers du cinéma*, n°589, avril 2004, pp. 12-14.
- BURDEAU Emmanuel, « J'ai décidé de jouer la veille du tournage », in *Cahiers du cinéma*, n°589, avril 2004, p. 23.
- CAMY Gérard, « Shara », in *Jeune cinéma*, n°283, juillet 2003, p. 10.
- CAMY Gérard, « Still the water », in *Jeune cinéma*, n°360, été 2014, pp. 66-67.
- COUMOUL Sylvain, « Présence de la fiction », in *Cahiers du cinéma*, n°602, juin 2005, pp. 56-57.
- DARRAS Matthieu, « Genpin, la maternité dans les bois », in *Positif*, n°615, mai 2012, p. 44.
- DELORME Stéphane, « Halte au sublime », in *Cahiers du cinéma*, n°625, juillet-août 2007, pp. 78-79.
- DIEUTRE Vincent, « L'Impromptu d'Alba », in *La Lettre du cinéma*, n°20, 2002, pp. 32-43.
- DROIN Nicolas, « Hanezu, l'esprit des montagnes », in *Jeune cinéma*, n°344-345, printemps 2012, pp. 28-30.
- DU MESNILDOT Stéphane, « Still the water », in *Cahiers du cinéma*, n°704, octobre 2014, pp. 48-49.
- EISENREICH Pierre, « Still the water », in *Positif*, n°644, octobre 2014, p. 57.
- FRODON Jean-Michel, « Sidération x2 », in *Cahiers du cinéma*, n°616, octobre 2006, p. 65.
- GABRIEL Nicole, « An », in *Jeune cinéma*, n°366-367, été 2015, pp. 23-24.
- GARSON Charlotte, « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise du dernier poème écrit par celui qui va mourir », in *Cahiers du cinéma*, n°569, juin 2002, pp. 16-17.
- GOMBEAUD Adrien, « Les Délices de Tokyo », in *Positif*, n°660, février 2016, p. 44.

- GRUGEAU Gérard, « La Forêt de Mogari : nous sommes vivants », in *24 images*, n°139, 2008, p. 41.
- HURST Heike, « Infinity festival. Alba (avril 2002) », in *Jeune cinéma*, n°281, avril 2003, pp. 45-46.
- HURST Heike, « Shara », in *Jeune cinéma*, n°288, avril 2004, p. 67.
- HURST Heike, « La Forêt de Mogari », in *Jeune cinéma*, n°310-311, été 2007, p. 32.
- HURST Heike, « Hanezu », in *Jeune cinéma*, n°338-339, juillet 2011, p. 100.
- KERMABON Jacques, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », in *24 images*, n°159, 2012, pp. 16-17.
- MASSON Alain, « La Forêt de Mogari », in *Positif*, n°561, novembre 2007, p. 59.
- MASSON Alain, « Hanezu, l'esprit des montagnes », in *Positif*, n°612, février 2012, p. 40.
- MICHEL Anne, « Suzaku », in *L'Avant-scène cinéma*, n°465, octobre 1997, pp. 123-124.
- MIKLES Lætitia, « Nyon 2000 », in *Positif*, n°481, mars 2001, p. 67.
- MIKLES Lætitia, « Genpin », in *Positif*, n°623, janvier 2013, p. 42.
- NIOGRET Hubert, « Suzaku », in *Positif*, n°437-438, juillet 1997, p. 102.
- NIOGRET Hubert, « Shara », in *Positif*, n°509-510, juillet 2003, p. 100.
- ROBLES Amanda, « Kawase Naomi. Un cinéma du lien », traduction de Miyako Remondet-Slocumb, in *Bref*, n°101, janvier 2012, pp. 31-35.
- TESSÉ Jean-Philippe, « Au son, la tristesse », in *Cahiers du cinéma*, n°589, avril 2004, p. 21.
- THABOUREY Vincent, « La Forêt de Mogari », in *Positif*, n°557-558, juillet 2007, pp. 88-89.
- THABOUREY Vincent, « Hanezu, l'esprit des montagnes », in *Positif*, n°605-606, juillet 2011, pp. 97-98.

THIRION Antoine, « Capitale fantôme. *Shara* de Naomi Kawase », in *Cahiers du cinéma*, n°589, avril 2004, pp. 20-22.

TOBIN Yann, « An », in *Positif*, n°653-654, juillet 2015, pp. 76-77.

Dossier de presse :

Rétrospective Naomi Kawase, Cinémathèque française, Paris, 2012.

Montage cinématographique

Ouvrages :

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », Paris, 2010.

BOISSON Noëlle, *La Sagesse de la monteuse de film*, Éditions l'Œil Neuf, coll. « Sagesse d'un métier », Paris, 2005.

COLPI Henri & HUREAU Nathalie, *Lettres à un jeune monteur*, Séguier Archimbaud, coll. « Ciné », Biarritz, 2006.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Cinématisme : peinture et cinéma*, Les Presses du Réel/Kargo, coll. « Fabula », Dijon/Paris, 2009.

FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009.

HUREAU Nathalie, *Raconter en image ou l'art du montage*, Maison du film court, Paris, 2005.

JURGENSON Albert & BRUNET Sophie, *Pratique du montage*, Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, Paris, 1990.

LOUVEAU Raymond, *Le Montage de film*, Institut Des Hautes Études Cinématographiques, Paris, 1964.

MURCH Walter, *En un clin d'œil : passé, présent et futur du montage*, traduction de l'américain par Mathieu Le Roux et Marie-Mathilde Burdeau, Capricci, coll. « Cinéma », Paris, 2011.

PINEL Vincent, *Le Montage : l'espace et le temps du film*, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits Cahiers », Paris, 2001.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée : du montage à l'esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques Hors cadre », Saint-Denis, 2009.

VILLAIN Dominique, *Le Montage au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 1991.

Périodiques (numéros spéciaux) :

BLANGONNET Catherine (dir.), « Le Montage », in *Images documentaires*, n°17, deuxième trimestre 1994.

DAGRADA Elena (dir.), « Limite(s) du montage », in *CiNéMAS*, vol. 13, n°1-2, automne 2002, pp. 07-183.

LOISELLE Marie-Claude (dir.), « Le Montage », in *24 images*, n°77, été 1995, pp. 04-27.

Cinéma japonais

Ouvrages :

BURCH Noël, *Pour un observateur lointain. Formes et significations dans le cinéma japonais*, traduction de l'anglais par Jean Queval, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1982 [1979 pour le texte original].

TESSIER Max, *Le Cinéma japonais*, Armand Colin, coll. « 128 », Paris, 2008 [1997].

THOMAS Benjamin, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, P.U.R., coll. « Le Spectaculaire », Rennes, 2009.

Culture japonaise

Ouvrages :

- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Le Seuil, coll. « Points/Essais », Paris, 2007 [1970].
- BERQUE Augustin, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris, 1986.
- BOUVIER Nicolas, *Le Vide et le plein. Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Paris, 2009.
- BROCHARD Vincent & SENK Pascale, *L'Art du haïku. Pour une philosophie de l'instant*, Belfond, Paris, 2009.
- CHENG François, *Vide et plein. Le Langage pictural chinois*, Seuil, coll. « Points/Essais », Paris, 1991.
- DALISSION Michel, NAGAI Shin & SUGIMURA Yasuhiko (dir.), *Philosophie japonaise. Le Néant, le monde et le corps*, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes clés », Paris, 2013.
- HERRIGEL Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Éditions Dervy, coll. « L'Être et l'Esprit », Paris, 2002 [1970].
- HLADIK Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Mardaga, Wavre, 2008.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Autre face de la Lune. Écrits sur le Japon*, Seuil, Paris, 2011.
- LOWELL Amy, *Journaux des dames de cour du Japon ancien*, Éditions Picquier, coll. « Picquier Poche », Arles, 1998 [1925 pour la traduction des journaux].
- MARKER Chris, *Le Dépayé*, Herscher, coll. « Format/photo », Paris, 1982.
- NITOBE Inazō, *Bushidō, l'âme du Japon*, traduction du japonais par Emmanuel Charlot, Budo Éditions, Noisy sur École, 2012 [1997, 1900 pour le texte original, 2000 pour la traduction française].

ORIGAS Jean-Jacques, *Dictionnaire de la littérature japonaise*, Quadrige/PUF, Paris, 2000.

SABOURET Jean-François (dir.), *Japon, peuple et civilisation*, La Découverte, Paris, 2004.

SHIMIZU Christine, *L'Art japonais*, Flammarion, coll. « Tout l'Art/Histoire », Paris, 2001 [1997].

SHŌNAGON Sei, *Notes de chevet*, traduction du japonais et commentaires par André Beaujard, Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », Paris, 1966.

SHŪICHI Katō, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, traduction du japonais et annotations par Christophe Sabouret, CNRS Éditions, coll. « Réseau Asie », Paris, 2009 [2007].

TAMBA Akira (dir.), *L'Esthétique contemporaine du Japon : théorie et pratique à partir des années 1930*, CNRS Éditions, Paris, 1997.

TANIZAKI Junichirō, *Éloge de l'ombre*, traduction du japonais de René Sieffert, Publications orientalistes de France, Paris, 1993 [1933, 1977 pour la traduction française].

Travail universitaire :

KOKUBO-DEGUEN Setsuko, *Analyse du traitement rituel de la mort au Japon au sein des familles et des collectivités locales* [thèse de doctorat], sous la direction de Pascal Dibie, Université Paris VII, Paris, 2004.

Netographie

Naomi Kawase

Site officiel :

www.kawasenaomi.com [consulté le 22 juillet 2015].

Films :

www.mogarinomori.com [consulté le 22 juillet 2015].

www.genpin.net [consulté le 22 juillet 2015].

www.hanezu.com [consulté le 22 juillet 2015].

futatsume-no-mado.com [consulté le 22 juillet 2015].

an-movie.com [consulté le 22 juillet 2015].

Entretiens :

BARDOT Nicolas, « Entretien avec Naomi Kawase », 24 janvier 2012.

www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Naomi-Kawase-14692.html [consulté le 14 septembre 2015].

BARDOT Nicolas, « Entretien avec Naomi Kawase », 26 septembre 2014.

www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Naomi-Kawase-Still-the-Water-2014-20242.html [consulté le 14 septembre 2015].

BERNICHE Jean-Nicolas, « Une fenêtre sur l'invisible : Rencontre avec Naomi Kawase », octobre 2014. www.grand-ecart.fr/portraits/futatsume-no-mado-still-the-water-deuxieme-fenetre-invisible-naomi-kawase-pantheisme/ [consulté le 14 septembre 2015].

RIGOULET Laurent, « Un cinéaste au fond des yeux (8) : Naomi Kawase », mai 2009.

www.telerama.fr/cinema/un-cineaste-au-fond-des-yeux-8-naomi-kawase,42905.php [consulté le 14 septembre 2015].

STRAUSS Frédéric, « Les Nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », 28 janvier 2016. www.telerama.fr/cinema/les-nouveaux-delices-du-cinema-de-naomi-kawase,137535.php [consulté le 04 février 2016].

VÉLY Yannick, « Entretien », 26 mai 2007. archive.filmdeculte.com//entretien/naomi-kawase.php [consulté le 14 septembre 2015].

Émissions radiophoniques :

ADLER Laure, « Hors-champs », 22 octobre 2014, 44min. www.franceculture.fr/emission-hors-champs-naomi-kawase-2014-10-22 [consulté le 14 septembre 2015].

BROUÉ Caroline, « La Grande table », 21 mai 2014, 33min. www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-naomi-kawase-pascale-ferran-et-anais-demoustier-2014-05-21 [consulté le 14 septembre 2015].

GOUMARRE Laurent, « Le RenDez-Vous », 25 septembre 2014, 51min. www.franceculture.fr/emission-le-rendez-vous-le-rdv-du-2509-avec-naomi-kawase-et-tania-mouraud-2014-09-25 [consulté le 14 septembre 2015].

RÉSUMÉ : En partant des premiers films, à mi-chemin entre documentaires et films expérimentaux, de la cinéaste japonaise Naomi Kawase, cette étude analyse une pratique du montage complexe qui se construit de film en film. À travers documentaires autobiographiques et fictions, marqués par les problématiques de l'identité, du lien, de la trace et de la transmission, la réalisatrice met en œuvre un cinéma physique et sensible. Caractéristiques qui influencent son travail de montage mais qui témoignent également d'un ancrage revendiqué dans la culture japonaise.

MOTS CLEFS : Naomi Kawase, esthétique, pratique, montage, Japon, documentaire, fiction, photographie, vidéo, culture japonaise.

ABSTRACT : Starting from first movies, halfway between documentaries and experimental movies, of japanese director Naomi Kawase, this study analyses a complex way of editing which is developing movie after movie. Through autobiographical documentaries and fictions, marked by problematics of identity, ties, traces and transmission, the director implement a physical and sensitive cinema. Specificities which influence her editing work but which also testify to a claimed rooting in japanese culture.

KEY WORDS : Naomi Kawase, aesthetic, practice, montage, Japan, documentary, fiction, photography, video, japanese culture.